

[ ٥٤٩ ]

# القصة القصيرة
## في الستينيات

د. عبد الحميد إبراهيم

# القصة القصيرة

## في الستينيات



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.م.ع.

# توضـيح

يخيل لى أن النقد الصحيح، هو الذى يركز على الجوانب الفنية للعمل الأدبى، إن البدء مباشرة من الشكل يحمينا من الوقوع فى مقاييس خارجية، ومن الانحراف بالعمل الفنى إلى أدب للشيوخ وأدب للشباب، وكأننا فى ساحة الألعاب الأوليمبية، إنه يقع مباشرة على حركة الجنس الأدبى من داخله، ودون أن يقع فى متاهات المضامين، أو تطبيق المذاهب الوافدة من كلاسيكية وررومانتيكية وواقعية.

* * *

وانطلاقا من هذا المفهوم النقدى، نستطيع أن نتبين حتى الآن حركتين مميزتين فى تاريخ القصة المصرية.

بدأت الأولى تتخذ شكل ظاهرة أدبية فى العشرينيات من هـذا القرن، حـين تحمس الرواد لمـا يسمونـه الأدب الجـديد، أو أدب المستقبـل، وهم يعنـون بـذلـك الشكـل

القصصى بتكوينه الأوروبى المعروف، والذى نسميه الآن الشكل التقليدى Tradional ، وهو الشكل الذى يعتمد على حدث، ينمو بطريقة تاريخية، من بدء فذروة فنهاية، ويكون صورة لحركة الأرض الظاهرية، والتى كانت تمثل مركزا للكون فى ذهن الإنسان الأوروبى فى القرن التاسع عشر، صباحًا وظهرًا ومساءً، وحركة تاريخية ثابتة، ومصالح رأسمالية لاتقبل النقاش، وأجيال تتعاقب، وترث هذه المصالح، ومن منطلق الحتمية التاريخية.

* * *

أما الحركة الثانية فقد أخذت فى مصر شكل ظاهرة فى فترة الستينيات، وهى الحركة التى لا نزال نعيشها حتى اليوم، ونسميها بالاتجاهات التجديدية فى القصة، وهى انعكاس للاتجاهات التجديدية فى أوروبا، التى أخذت أشكالا متعددة، وربما كان مصطلح «اللاشكل» «anti form»، هو المصطلح الذى يستطيع أن يضم كل هذه النزعات التجديدية. فقد أخذت الحضارة الأوروبية تدخل فى مرحلة أخرى، اكتشافات جديدة، داخل الانسان وخارجه، فى الفضاء، وفى الذرة، ومقاييس علمية تتميز

بـالنسبية والتغـير، وحـروب كثـيرة زعـزعت مكتسبـات البورجوازية، وانتهت بظهور قوميات أخرى، وحدت من الغرور الأوروبي، وجعلته يشك فى حضارته. ودخل الفنان الأوروبي هذه المرحلة وهو لا يملك البديـل، فعاش القلق، وأحس أن الشكل التقليدى، بمقاييسه المحـددة والثابتـة، لايستطيع أن يستجيب لتلك اللحظة المعاصرة، فأخذ يجرب أشكالا جديدة.

* * *

وقد تواترت الدراسات حول المـرحلة التقليديـة، من رسائل وكتب وتعليقات، تناولت مختلف الظواهر الاجتماعية والنفسية، وتحدثت عن تطور هذا الشكل، وملامحه الفنية، وتناولت شخصياته بالدراسة والتحليـل، وامتدت حتى إلى الجزئيات، كصورة الريف، والمرأة، والبطل المنهزم، إن دراسة أخرى حول هذا الشكل، لاتضيف فى ظنى شيئا ذا بال.

* * *

أما الاتجاهات التجديدية فلم تنل نصيبها الكـافى من الدراسة، فعـلى الرغم من أنها بـدأت تمثل ظـاهرة منـذ الستينيات، إلا أن الكتابة حولها لاتزال تتحسس طريقها.

ومن هنا يأتى هـذا الكتاب، لـيركز عـلى الاتجاهـات التجديدية فى فن القصة القصيرة، متحدثـا عن ملامحهـا، وخطوطها العامة، وواقفا عند الانجازات القيمة لكل كاتب حديث.

لقـد أنهيت هذا الكتـاب عام ١٩٧٠، فى وقت كـانت الاتجاهات التجديدية فى مرحلة التشكل، وكان من يسمون «الأدباء الشبان» لايزالون يتلمسون طريقهم، بعضهم كان قد فرغ لتوه من نشر مجموعته الأولى، وبعضهم كان قد نشر قصة، أوقصتين، وبعضهم اكتفى بأن يقدم لى مخطوطته التى لم تعرف طريقها للنشر.

وحين فكرت فى إصدار هذا الكتاب عام ١٩٨٨، تركته كما هو دون تغيير، فهو من ناحية يمثل مرحلة تاريخية معينة، ويقدم وثيقة حية من كاتب عاش فترة الستينيات بنفسه، وهو من ناحية أخرى يدمغ الحركة النقدية، فعلى الرغم من مرور أكثر من خمسة عشر عاما على تأليف هذا الكتاب، لايزال يمثل شيئا جديدا، ولايزال يسد فراغا لم يملأ بعـد، وكأن الحركة النقدية فى مصر، تمشى بـطريقة السلحفـاة، خطوة كل خمسة عشر عاما.

إن أكثر من تسعين فى المائة من تنبؤات هذا الكتاب قد تحققت، على الرغم من أنه قد اعتمد على البدايات الأولى، فهناك كتاب قد تحمس لهم المؤلف، وهم الآن يبرزون فى الساحة الأدبية، وهناك آخرون لم يتحمس لهم قد توقفوا أوتحولوا إلى شىء آخر، إن هذا لايعنى زهوا بملكة نقدية عند المؤلف، فتلك قضية قابلة للنقاش، ولكنه يعنى أن الجديد يفرض نفسه فى النهاية، فتلك حتمية تاريخية، أوبعبارة أخرى: تلك سُنة الله، ولن تجد لسُنة الله تبديلا.

# المقـدمة

لم يكن أحد ممن عارضوا فن القصة فى مبدأ الأمر يتوقع أن تكتب لها تلك المكانة، بحيث استطاعت أن تسابق الشعر وتسبقه، وأصبح لها جمهور كبير يتطلبها فى الصحافة والكتب، وزاد عدد مؤلفيها، وتنوعت أشكالها ما بين شكل يحرص على تقاليدها الأولى، وشكل يخرج على هذه التقاليد، فى محاولات متنوعة تنوع فلسفتها الجمالية التى تكمن وراءها.

وهذا الكتاب رصد للاتجاهات التجديدية فى القصة القصيرة يسبقه فصل صغير عن الشكل التقليدى، يكشف عن ظروفه التى يلاقيها، ويومئ إلى مستقبله.

وكما أن الشكل التقليدى قد انحرف عند البعض إلى مجال التسلية وتكلس عند آخرين، فكذلك الشكل الجديد قد أصيب عند البعض بتشتت التصميم، وضياعه فى بحر

من الغموض والهلامية، وأصيب عند آخرين بنوع من التقليد للجديد، والشغف بتصيد مواقف الغثيان، وحشد صور الكوابيس والرعب.

ولكن هذا لا يعنى أن العيب فى «الجديد» لذاته فنقفل على أنفسنا تيار المعاصرة، فشيئان يضمنان الخلود: الموهبة والاستجابة لمنطق التجديد. إننا نقرأ لطرفة أو للمتنبى أو للمعرى فتصيبنا جذوة الفن عندهم بالاتقاد والحرارة، وتخلق فينا حالة قريبة من الحالة التى كان عليها المتنبى أو المعرى، ونتحد معهم فى عالم هو عالم الفن، على الرغم من البعد الزمنى والحضارى.

قد نمتع بعالم المعرى أو طرفة، أكثر من متعتنا بقصائد لشاب معاصر تخلو من التفرد والابتكار، وإن حاول صاحبها أن يكدس عليها من الأشكال الجديدة وأن يلتمس لها وسائل التجميل من هنا وهناك. ولكن لاشك أن موهبة كموهبة المعرى أو طرفة لو أتيحت لشاب يستجيب للمعاصرة، ومنطق التجديد فإنها ستصير أشد خصوبة، بمعنى أن عالم الفن وإن كانت له استثارته الخاصة، يختلف

باختلاف الزمن الذى يمثل بعدا له أهميته، وهذا الاعتبار لا يحط من فنية المتنبى أو المعرى فقد أخلصا لزمنهما وامتصا ما فيه، ولكنه يحط من فنان اليوم إذا افتقده، لأنه حينئذ يفتقد شيئًا من زمن اليوم، تمامًا كما يفتقد النبات شيئاً من أشعة شمس الصباح، فالحياة للإنسان ليست طلوع الشمس ثم غروبها وإلا لتساوت أمامه كما تتساوى أمام الحجر، من بدء الخليقة إلى نهايتها، ومن أيام المعرى إلى عصرنا. ولكنها تعنى للإنسان بعدًا آخر - لا يقل أهمية عن أهمية الشمس للنبات - وهو محتويات ما بين طلوع الشمس إلى غروبها، وهو الشىء الحقيقى الذى لا يلمس، ولكنه يضيف لونا يفرق بين يوم ويوم، وهذا الشىء هو الذى يفرق بين الإنسان والنبات، وبين إنسان أمس وإنسان اليوم. والفنان الذى يريد أن يخلد هو الذى يستطع أن يضيف إلى موهبته الإحساس بهذا الشىء، والاستجابة للمنطق المتجدد مع كل طلوع شمس.

إن المعاصرة أساسًا هى الارتباط بالاهتمامات الحضارية، ثم بعد ذلك تتنوع أساليب التعبير تنوع الموهبة، وتنوع الاستكشاف الذى تتوصل إليه شخصية الفنان، وهنا نقطة

التفرد والاختلاف بين فنان وفنان، وهنا المقياس الحقيقى الذى يفصل بين الفنان والمحترف، ومن ثم نجد تنوع المعاصرة عند الكتاب العالميين بتنوع مواهبهم التى لا يحبسها قسر ولا تقليد. إن كافاوبيكيت وسفيفو وجرييه وسارتر وكامى وناتالى وفوكنر وفرجينيا وبروست، يصدرون من موقف المعاصرة ويستجيبون للهموم الحضارية المشتركة، ومع ذلك فإن لكل منهم ذاتيته وطريقته، حتى إن أوجه الاختلاف تفوق أوجه الاتفاق، لأن الفنان أولاً وقبل كل شىء ذاتية وتفرد.

وهذه الدراسة لا تطبق قوالب مسبقة ومتجاوزة، بل إنها تترك التجربة الفنية تتحدث عن نفسها وتفرض لغتها. ومن هنا لا أفضل شكلاً على شكل، لأن الموقف هو المسيطر وهو الذى يحدد الشكل، ومن ثم لغة النقد. فحين التعرض «للقصة الإقليمية» وقف النقد ضد الاتجاهات التجريدية، لأن الموقف هنا يقتضى شكلاً ينقل نبض الواقع ويتزاحم بالأحداث، ويجسد الإقليم بكل رائحته الشعبية وعبقريته المكانية. وحين التعرض لقصة «الاستكناه الباطنى» وقف النقد ضد الذين يضمنون قصصهم شيئاً من

الواقعية، ويهتمون برسم الشخصية وسرد الأحداث، لأن الموقف هنا يقتضى شكلًا تجريديًّا يصبح - فى حالة نجاحه - صورة طبق الأصل للباطن، فى تدفقه وسيولته.

إن النقد هنا لم يفقد أصالته ولم يتجاف عن المنهجية، ولكنه أباح لنفسه قدرًا من المرونة تختلف باختلاف الموقف، وتتغير لغتها مع تغير الشىء المنقود. ففى الحديث عن «الاتجاهات التقليدية»، كانت لغة النقد تقليدية أيضًا، ومن خلال مصطلحات عن العقدة والشخصية والحدث والصراع والنهاية.. وفى الحديث عن «الاتجاهات التجديدية» لم تكن اللغة من خلال مصطلحات قد حفظت فى الموسوعات وكتب النقد، بل كانت لغة متجددة تجدد المشروع الذى يتراءى فى ذهن الفنان، فهل استطاع هذا النموذج على الورق أن يكون صورة مثلى للمشروع؟ ولماذا استطاع ولماذا لم يستطع؟.

والموقف هو الذى يفسر أيضًا اختلاف مستوى النقد هنا من كاتب لكاتب. لأن القاص الذى يعرض عمله أمام النقاد يفرض عليه لغة النقد ومستواه. فإذا كان العمل

واهيا فإن مستواه يتسرب إلى لغة النقد، ويصاب الناقد بالبطء والوهن، أما إذا كان قاصًّا خصبًا فإن الناقد يدخل معه ميدانًا واسعًا، تتفجر فيه ينابيع النقد كما تفجرت من قبل ينابيع الفن، ويخوضان معًا - الناقد والقاص - تجربة العصر بإيقاعاته الجديدة، ويقومان بشركة مساهمة يقتسمان فيها الأرباح بالتساوى، أما الشركة المفلسة فكل جهد الناقد فيها أن يتلافى الخسارة ما استطاع، ولكنه لن ينجو منها بالتمام والكمال.

# الاتجاهات التقليدية

عرفنا الشكل الواقعى فى القصة بعد أن استقرت أصوله فى العالم، يفصل بووتشيكوف وموباسان، وبعد أن أصبح وجودًا متميزًا عقب رحلة طويلة خلال الديكاميرون وقصص الرعاة والشطار وحكايات الحب الشعبية. وبعد أن دخل مرحلة التنظير والتقعيد. بحيث أصبح ميسورًا وشائعًا الحديث عن: العقدة والذروة والحدث والتشويق والانطباع والشخصية ولحظة التنوير.

وفى بدء معرفتنا بهذا الشكل كان أصحابه يعتبرون أنفسهم ثوريين أصحاب جديد، يرفضون الأشكال الأدبية الجامدة كما يقولون، ويتنبئون بأن المستقبل لهم وكانت سعادتهم - شأن الدعاة المجددين - فى العمل وحده وفى إرساء دعائم فنهم الجديد.

وقد نجحوا، وأصبحت لهم مدرسة، وتتابع نتاج القصة فى شكلها الفنى تتابعًا مذهلاً جعل الدكتور طه حسين مثلاً

يتساءل: «ما بال شبابنا يغرون بهذا الفن دون غيره من الفنون». ووصلت القصة إلى عصرها الذهبى، بحيث إن الجيل التالى لهؤلاء الرواد لم يعد يتذوق رومانسيات المنفلوطى ولم ترضه مقامات المويلحى، واستقر عنده الشكل الفنى على أصول بووتشيكوف وموباسان، وأصبحت جهوده - بل وجهود الجيل الذى بعده - موجهة إلى تنويعات على هذا الشكل، فى محاولات للتعبير به عن الواقع المصرى وتطويعه لمشكلاتنا التى لم تتحول إلى هموم حضارية، بقدر ما كانت همومًا اجتماعية تسببها مرحلة انتقالية.

وخلال هذه الرحلة الزمانية التى قاربت نصف القرن تنقل فيها هذا الشكل من يد إلى يد واستجاب لكل مشكلاتنا سواء أكانت عاطفية أم اجتماعية أم وطنية، وتحول إلى قالب ثابت يخضع للتقعيد وتحفظ تركيباته الفنية فى بدايتها ونهايتها.

وكان حتمًا أن يستنفد هذا الشكل الكثير من إمكاناته الفنية وأن تثقله الاستعمالات المتتالية خلال هذه الرحلة

الطويلة، وقد ظهر الضيق به منذ فترة مبكرة (١٩٢٦) عند كاتب حساس هو يحيى حقى الذى رأى أن القصة الواقعية لم تعد كافية للتعبير عن أشياء يحس بها[1]. ثم ظهرت تباشير الخروج على هذا الشكل فى كتابات إدوار الخراط ويوسف الشارونى.

وفى الوقت نفسه كان العالم الغربى قد قطع مرحلة كبيرة فى الثورة على طريقة بوتشكيوف وموباسان، وظهر كافكا وجيمس جويس وفرجينيا ولف وآخرون، كل بطريقته الخاصة، ولكنهم يتفقون على تحطيم - جزئيًّا أو كليًّا - قواعد الشكل التقليدى، ويحاولون البحث عن شكل يستوعب-كما يرون - حس العصر ويعبر عن السلوك الحضارى ويتناغم مع التغييرات الأخرى فى الموسيقى والنحت والرسم والغناء بل وفى الزى والسلوك اليومى.

إنه لحرج كبير للكتاب فى مصر حين يحاولون التعبير من خلال هذا الشكل التقليدى، بعد أن تتابعت عليه الأجيال وتركت فوقه بصماتها. إن هنا ثقلاً تاريخيًّا يجعل الإبداع فى

(١) صحيفة الفجر (١٦ سبتمبر سنة ١٩٢٦).

غاية الصعوبة ويتطلب موهبة كبيرة حتى يمكن إضافات جديدة وسط هذا الركام المتوارث. ومن ثم تحول عند غير الموهوبين إلى سطور مرصوصة وحكايات تقال لإرضاء مشاعر القراء. إن كثيرًا من قصص الشبان قد أصبحت تبغى الترفيه وهدهدة أعصاب القارئ ووجدت فى صحافة بيروت ومطابعها مكانًا تطل منه على نوع من القراء تجذبه «الشبكة» والكواكب ويبحث عن الفضائح والمثيرات والنهايات السعيدة وتدخل الأقدار وإثارة الانفعال وبطريقة يكون الكاتب فيها حاضرًا مع القارئ الذى هو يحتاج إلى من يكون معه، فلا يستطيع أن يتحمل قسوة الوحدة ولا شدة التأمل ومن ثم نجد الكاتب كثيرًا ما يخاطب القارئ ويثرثر معه ويؤنس صحبته ويقول له مثلًا «هناك حكاية قد حدثت بالفعل وكنت شاهدها وسأقصها عليك بالتمام والكمال، كان ياما كان، كان فيه أميرة....» ويستطرد الكاتب أو الراوى متملقًا مشاعر القارئ، فقد تحب هذه الأميرة فقيرًا وبقدرة قادر يتزوجها وتحل - فوق السطور - مشكلة التناقض الطبقى التى حيرت الفلاسفة وأريقت من أجلها الدماء. إن استحضار المؤلف للقارئ ساعة

الكتابة هو الذى يفرض نوع الشكل، والقارئ لقصص التسلية قارئ شعبى، ومن ثم مال المؤلف إلى «الميلودرامية» وتملق الغرائز، واختلطت الواقعية الساذجة فى هذه القصص مع الرومانسية الشعبية، وأنا أعنى «بالشعبية» تلك الرومانسية التى يحسها الرجل العادى فى زحمة الحياة. وهى بكل تأكيد تختلف عن رومانسية محمد عبد الحليم عبد الله مثلاً، فإن رومانسيته رومانسية مثقف حساس قد أضنته متاعب فكرية أو اجتماعية، ولم يكن تركيبه الذهنى قادرًا على استيعابها فلجأ إلى تلك الرومانسية المثقفة إن صح هذا التعبير، أما الرومانسية الشعبية التى أعنيها فهى رومانسية عبد الله البرى وعبد الله البحرى. وهى تقترب - باستثناء الأسلوب - إلى روح المنفلوطى فى مبالغتها وقوة انفعالها وقد تكون لهذه الرومانسية فى عهد المنفلوطى حرارتها لأنها كانت تعبر عن عصرها ولها قراؤها الشغوفون بها أما الآن فقد فترت ولم تعد بنت عصرها. ولكن قلة من الشبان استطاعت أن تضيف إضافات جديدة إلى هذا الشكل واستخدمت طاقتها فى التعبير من خلاله، حقًا إن ذلك استهلك الكثير من موهبتها، فهى تحاول أن تبحث عن

جديد فى طريق طرقه المئات من قبل، ولكننا فى النهاية اكتسبنا تجارب فنية، فيها اللون الشخصى والمعاناة الذاتية.

إن «بهاء طاهر» فى قصصه: النافذة، الخطوبة، اللكمة، نهاية الحفلة[1] يضيق بالزيف فى مجتمعه والذى يتبدى فى شخصيات ومسميات معينة، فى الأب الذى يعلق اللوحات ويجعل مقبض الباب من زهرة، ولكنه ينز من الداخل صلفًا وحمقًا (قصة الخطوبة)، وفى الموظفين الذين يدفعهم الفراغ إلى التآمر والكيد وقطع أواصر الصداقة (قصة النافذة)، وفى الفتاة التى تزعم أنه قد أشار إليها ثم تتركه حين تتبين أنه لا يملك عربة (قصة اللكمة). إن بهاء مرتبط ببيئته وبتصوير شخصيات محيطة به، وضيقه ضيق واقعى يتمثل فى أشياء محسوسة لا تتقبلها نفس الفنان التى ترنو إلى مثال الخير والجمال، ولكن لديه قدرة عجيبة على تركيز الجو وتكثيفه إنه يلم كل الخيوط ويوجهها نحو شىء واحد هو الذى يريد إبرازه، إن جو الانحلال فى قصة «نهاية الحفلة»، وجو الفراغ فى قصة «النافذة»، وجو المطاردة فى قصة «اللكمة»،

---

(١) انظر مجموعة: «الخطوبة».

وجو الزيف فى قصة «الخطوبة»، إن الجو فى كل ذلك مجدول بإحكام ويكاد يتجسد كالحائط الكثيف الذى يواجه شخصيات القصة، وهو حائط قد ضفر ضفرًا بحيث إن كل لبنة وكل ذرة تتعاون على إبرازه، وبهاء طاهر يلجأ إلى تطعيمات مبتكرة لهذا الشكل تمنحه التأثير الحى، إن الصيحات الرفيعة للتلميذات تتعالى من خلال النافذة، ثم تتجمع فى صرخة متقطعة وتتكرر باستمرار وكأنها الإيقاع الأخير لنهاية المأساة، وإن الحوار المتداول بانسياب بين الخاطب والأب عن الجو والنكت الشائعة والآراء المستهلكة يعطى صورة عن هذا المجتمع الذى يضمر سوء النية لأفراده، وإن هذا الشخص المجهول الذى أصابه باللكمة يتعقبه ويتراءى له فى المرآة «بقميصه الممزق وعينه المتورمة وتعبير وجهه الجامد».

وإن زهير الشايب يخطو بهذا الشكل خطوة أخرى، هو لم يقف عند الهموم الفردية، ولم يعن بتقديم الشخصيات المثيرة، ولم تشغله لعبة الحب بمعناها الضيق، بل توجه أساسًا إلى جوهر الإنسان، وأراد أن يزيح كل العقبات التى تحول

دون تحرره، إن «النور الأحمر»[1] هو إشارة إلى ذلك الوهم الذى يسيطر على النفوس فيحرمها فرصة التعبير، وإن الحقيقة تضيع وسط «المهرجان» والاحتفال بزعيم بارز، إن رغبات صغيرة فى قصة «الزيارة» يعلوها التراب المتناثر من سيارة المحافظ، وإن الريفى البسيط فى قصة «الغريب» يقبض عليه لأنه لا يحمل هوية تحدد شخصيته، أو الريفى البرىء يطارد من الجميع فى قصة «المطاردون» التى تتوه فيها الحقيقة فلا تعرف الطريد من المطارد. إن زهيرًا يريد أن ينفض الزيف ويلتقى بالإنسان فى صورته الأصيلة الفطرية، هو لا يقف عند مسمى أو فرد بعينه أو مشكلة عارضة تزول بزوال مسبباتها ولكنه يريد أن يعانق المطلق ويتخذ من النماذج والمواقف التى يرسمها رمزًا لمعان كلية إنه فى قصته «الرحلة» يتخذ من القطار وما يحشر فيه من نماذج (العجوز والمغنى والصخاب والمتأمل) رمزًا لكى يلتقى بالكلى إن القطار عنده هو الدنيا، وإن أصوات عجلاته هى النغمة التى تصاحب ركب الحياة.

---

(١) انظر مجموعته: «المطاردون».

حقًا، إن أفكار زهير هنا عادية قد تشغل الرجل العادى وحقًا إن رمز القطار قديم ومتداول، ولكن له قدرة عجيبة على خلق موازاة بين عالمين (الجزئى والكلى) ويستطيع أن ينتقل بينهما بحرية وفنية لا تجعل القارئ يشعر بثغرة أو بمفاجآت الانتقال بين عالمين مختلفين، إن ضجيج الحياة وعبث المسافرين وهذا الصخب الذى لا يخلو منه سفر كما قال العجوز، هو الذى جعل قارئ الرواية يدير ظهره لهؤلاء المسافرين، ويسرع فى خطاه لكى يلتمس باب الخروج إلى المدينة الواسعة، إن القارئ يحس بالعالم الكلى يتخلق بين سطور زهير، ولولا بعض التفصيلات الجزئية واستطراده إلى نماذج كثيرة يدلل بها على أفكاره لكان العناق بين العالمين تامًا. إن زهيرا أنقذ هذا الشكل من تفاهة الحياة اليومية، وأكسبه عمقًا أدخله إلى رحاب الفن الذى لا يخاطب قارئ الصحيفة أو الكتب الشعبية المتداولة.

وقد قام حسن محسب بتفجير جديد فى هذا الشكل لقد أضاف إليه ما اكتسبه من الصحافة والسينما، إن قصته «لعبة الخوف» تبدأ بإيقاع سريع وبجمل مستأنفة خالية من حروف العطف وأدوات الوصل، لتجسد الإيقاع وكأنها

دقات المطبعة، ويلعب تبادل اللقطات دوره فى إظهار التناقض بين حاضر مفزع يضج بهدير المدافع ولهيب النيران، وماض حافل بذكريات الطفولة، وإن كان هذا التبادل يفلت منه أحياناً وتتحول العملية إلى استعراض شكلى دون استخدام وظيفى، فالكثير من ذكرياته لا يساعد على تجسيد هذا الجو، وإنما هى صور عزيزة على نفسه فجعل يلتذ بعرضها وحقاً، إن قصة «هزيمة أبو زيد» ليس لها من الملحمة المعروفة، إلا تلك الأسماء الشعبية وهى تكتفى بالوصف وتتبع الشخصيات ذلك التتبع التقليدى، وحقاً إنها لم تستخدم طريقة الملحمة استخداما تراجيديا يفيد بما فى الملاحم الشعبية من تنوع الأسلوب. ولكنها مع ذلك مشحونة بالتوتر والأسى.

إنه هنا يستخدم الطبيعة كخلفية لتنقل هذا الأسى فهناك ضفدعة تنق وصرصار يقفز وغراب ينعق، هو كمخرج ماهر يستخدم مشاهد طبيعية ليجسد الجو وينقل الإحساس بالريف ورائحة الأرض، إن هذه خاصية من خصائص حسن محسب نجدها هنا وفى رواية «التفتيش» وفى معظم أعماله، فتبث فى الشكل الحركة وسرعة التغيير.

أما حمدى الكنيسى فهو يغوص إلى أعماق الشخصية ويحلل نوازعها، من خلال لقطات «فرويدية» إن بطله فى قصة «واحد، ٢، ٣، ٤، ....» يمر بلحظة تأزم نفسى عنيفة، هو لا يستطيع أن ينام، والسبب ليس الإحساس بنقص شخصى، وإنما هو جو الهزيمة الذى يحيط به، والذى يجعل روحه تكلم نفسها فى المنام وتحلم أحلامًا مزعجة، وجاره يتردد على البارات، وكاتب المقال يلجأ إلى المصحات، إنه ذلك الجو الفاسد الذى تجده فى قصة أخرى له هى «حينما يتوقف اللعب»، وإن كان الأسلوب فى القصة الأخيرة يتم بصورة جماعية – لا من خلال أزمة فرد أو أفراد معينين – بل من خلال عبث لمجموعة تريد به أن تهرب من واقعها السياسى. إن قصص حمدى التى من هذا النوع هى أحسن القصص التى ألفت حول هزيمة سنة ١٩٦٧، إنه يلجأ إلى طريقة فنية وغير صاخبة، يكشف عن ترسبات الهزيمة وردود أفعالها داخل نفوس شخصياته، إن البطل هنا يلجأ إلى انتصارات وهمية، يختزنها لاشعوره، كان يحلم بأن طيارًا قد هبط بمظلته وأمكنه قتله، وغير ذلك من مواقف غنيت بها القصة النفسية، امتدادًا من عيسى عبيد وشحاته عبيد

وإحسان عبد القدوس وأمين يوسف غراب.

أما عبدالعال الحمامصى فإنه، يفجر فى هذا الشكل إنسانية تكسبه عذوبة ورهافة تقترب إلى جو الشعر، إنه عن طريق التقاط الزوايا الحساسة يعبر ببساطة محببة عن اللحظات الإنسانية، إنه فى قصة «الشاعر والبنت الحلوة» يقابل بين الواقع الكئيب (عصر الطوابير والزحام واختناق الأوتوبيس)، وبين طموحه إلى حياة كلها حب وتسامح، وهو يلعب بهذين المتقابلين بطريقة لاتدرك فيها اللعبة ولكن تنغمس فيها، إن هنا ما يسمى «السهل الممتنع» إن استخدمنا مصطلحًا بلاغيًّا، فتنغمر فى جو من السهولة الذى يلف القصة ولكنها سهولة المهارة وليست سهولة السذاجة والعجز، وهذا ما يبرر الرومانسية الخفيفة التى تنساب فى قصته فتعطيها نكهة تعوض عن كآبة الواقع، إنها ليست رومانسية بالمعنى المزرى، لأنها هنا موضوع القصة وهى تعنى ذلك الجو الذى تفر إليه النفوس الحساسة حين تثقل عليها جهامة الواقع، ومن ثم تأتى المناجاة فى القصة فإذا بها بنت الموقف، فهى فى الوقت الذى تعطى فيه تراوحًا فى الأسلوب تأتى طيعة وفى اللحظة التى يفيض بها

الشاعر إنه يتذكر أمه بعد خبر الاستقالة فيناجيها «غفرانك يا أمي، عذبتك معى، لم أستطع أن أكون الابن الذى تريدينه» ويرى وجه حبيبته فى عذابه فيناجيها «صغيرتى ابعدى عينيك عنى، نظراتك الحالمة تفجر فى قلبى أشجانًا» إن النغمة الرئيسية التى يعزف عليها عبد العال فى جميع قصصه تعطى له طابعًا خاصًا، هى ما لخصها الأستاذ ثروت أباظة فى كلمات حين قال عن مجموعته القصصية «أهم ما تتسم به هذه المجموعة هو الإنسانية وحب الحياة حبًا يشيع فى المجموعة كلها حتى حين يثور بالدنيا ويسخط عليها»[1] وهى صفة لا تخطئها العين - وإن شئت الدقة لا يخطئها القلب - فى أى عمل من أعماله حتى وإن بدت فى ظاهرها على خلاف ذلك. فعلى الرغم من أن قصة «قابيل يخنق القمر» عن شخص شرير وأنانى، إلا أن هناك قلوبًا تضىء داخلها وتفيض بالحب الذى ينسكب على القصة فيحولها إلى قصيدة غنائية، إن سارة التى زرع قابيل فى أحشائها جنينًا ثم تركها «فى قلبها نبع من الحنان

(١) مجموعة «للكتاكيت أجنحة».

لا يغيض أبدًا، يلوح لى أن هذا النبع وجد ليروى آلاف الرجال بل آلاف الأجيال» وعلى الرغم من أن القمر لا يظهر خلف السحب ربما لأن قابيل يخنقه، إلا أن الراوى يطلب من سارة فى نهاية القصة أن توقد شمعة ريثما يعود القمر. إن هذه الإنسانية - بأبعادها المختلفة - تكسب هذا الشكل رومانسية وطعما هادئًا ونجوى محببة ورهافة شاعرية، وكل هذا يحفظه من الجمود ويحميه من سلاسل التقليد ويمنحه الحرارة والأسلوب النابع من الذات، فى نشوة طفولية تحتضن العالم فى لحظة يتحد فيها الفاعل والمفعول وتتركز الماهيات فى ماهية واحدة.

# الاتجاهات التجديدية

تمهيد:

أثبتت المنجزات الحديثة أن الواقع ليس هو تلك المرئيات فى حالتها السكونية الظاهرة، فهناك الواقع الخارجى ممثلا فى تلك الأشياء التى تستطيع أن تنقلها الكاميرا، ثم هناك واقع وراء ذلك يراه الفنان أو الصوفى أو العالم، فتلك القطعة الجامدة من الحجر يراها العالم ذرات صغيرة تموج بالحركة والعنفوان، وتلك الدودة الملقاة على شاطئ البحر يرى فيها الرسام عالمًا جماليًا رحبًا لايقع فى شعور العابر المتعجل لقد قال كافكا عن بيكاسو «إنه يسجل التشويهات التى لم تدخل بعد فى مجال وعينا[1]» وهذه المجرات التى تبدو لنا بقعًا ضوئية صغيرة قد تفتح أمام الصوفى طاقات من الإشراق والتجلى.

---

(١) «واقعية بلا ضفاف» بقلم جارودى ص ٢٢٤.

اهتزت الواقعية التى كانت تحرص على تصوير المظهر الخارجى ووصف الأمكنة والأشياء بل وتسجيل اللهجات، لأن الواقع قد فهم فهمًا واسعا بسبب النظريات العلمية والتقدم الحضارى الذى أضاف إلى معناه أبعادًا جديدة فبفضل النسبية وعلم الفضاء ونظريات برجسون وفرويد والوجودية والحدسية لم يعد الواقع هو ذلك الشىء الثابت المستقر، الذى يمكن أن تتخذ إزاءه وجهة نظر محدودة ومقنعة ومريحة، بل تحـول إلى شىء متحرك بـاستمرار ويـدرك «بالنسبة إلى» ويتخفى الكثير منه إما داخل نفوسنا أو خارجها فى الكون الرهيب، ولم يعد الزمن هو ذلك الزمن المألوف المرتبط بحركة الشمس بل هو مجموعة من اللحظات المتغيرة والمتحركة، إن تعريف اللحظة تعريفًا أرسطيا (جامعًا مانعًا) يستحيل، إنها مجرد انطباع يتوالى بعده انطباع، إن سارتر يقول أنا أكون مالا أكون ما أكون[1] لقد أصبح عبثًا أن يقدم العالم بالصورة التقليدية الواثقة من نفسها بل هذا يستحيل حتى بمنطق الواقعية

---

(١) «الفلسفة الفرنسية» بقلم جان فاك ص ١٥٠.

الحرفية، إن الرسام فى رواية «الأقزام والعمالقة» يريد أن يرسم صورة للبقرة على مدخل مصحة رسماً دقيقاً فلم يستطع، لقد أهمل الذباب مثلا الذى كان على جسمها، والبقرة التى تريد أن يرسمها تتغير فقد خطت خطوات جانبية وجعلت نصفها الأيمن ناحية الرسام، ثم حركت رأسها إلى اليسار فاليمين فاليسار، ثم أسفل واقتلعت الحشائش ثم هزت رأسها لتطرد الذباب الذى أخذ يزحف إلى عينيها، ثم نعرت وأسقطت الحشائش من فمها وهزت الذيل هنا وهناك وهزت مع الذيل المهتز الحبل[1] فكيف يمكن أن تفى الواقعة بمنطقها إزاء هذا العالم الذى لايدوم على حالة، إن الاتجاه الحديث أقرب إلى الواقع من الواقعية الحرفية فالأخيرة لاتقدم لنا إلا حالة فضلا عن أنها خاطئة لأنها تقدمها ساكنة فهى قاصرة لأنها تعتمد على قطاع واحد من الواقع، وتتجاهل الواقع النفسى والواقع الحدسى والواقع العلمى والواقع الكونى. ومن ثم تعددت المحاولات فى الرسم والنحت والموسيقى والسينما والأدب للاقتراب من

(١) انظر رواية «الأقزام والعمالقة» بقل جيزيلة ليستر ص ٣٦٠.

الواقع فى حقيقته الشاملة، إن لوحات بيكاسو أو موسيقى شونبرج اللامقامية[1] أو أشكال باربارا هيبورث البرونزية، كلها تحاول أن تعبر عن اللحظة الحضارية التى دخلت فى تركيبها أشياء لم تعرف من قبل.

إن الوجود على الرغم من الاكتشافات الهائلة لا يزال لغزًا، وإن الإنسان على الرغم من الحضارة المتقدمة لا يزال وحشيًّا، وإن الكون على الرغم من العلم لايزال محيرًا. ومن التقابل بين هذه المتناقضات (اكتشاف - لغز، حضارة - وحشية، علم - حيرة)، تتولد المأساة، لكنها هذه المرة أكثر عنفًا من مأساة إنسان الإغريق مثلا، فالأخير كان يجد المنطق والملاذ عند قوة يتصورها خارج نفسه، أما الإنسان المعاصر فحتم عليه أن يواجه الكون بتناقضاته وأن يلتقى وإياه دون معين، وهنا سر مأساته وسرقوته فى الوقت نفسه لأنه إنسان غير مغرور قد أدرك الحقيقة البدهية والصعبة معًا، وهى أن يبدأ خطوه بنفسه مدركًا الصعاب ومدركا أنه قد لا يصل إلى شىء، بل إنه لن يصل إلى شىء ولكن

(١) راجع: الموسيقى والحضارة. تأليف: هوجو لايختنترتيت ص ٤٣٨.

«سيزيف» يستمر فى محاولته-إن كارل روسمان بطل رواية «أمريكا» لكافكا هو أوديب العصر الحديث، إنه يواجه المتناقضات فى عالمه الجديد دون سند ولكنه يستمر فى رحلته، وهنا سر جاذبيته وسر تفوقه الذى يجعل الجميع من مديرة الفندق إلى الشريدين يربطون مصيرهم بمصيره.

وقد استجاب بعض كتابنا للقصة لمقتضيات اللحظة الحضارية بما فيها من تناقض وعنف وتواضع وحيرة، فاهتزت أمامهم القيم القديمة لأنها أصبحت إطارا قاصرا وخاطئًا، وتراءت أمامهم محاولات جديدة، وجهدت هذه المحاولات فى أن تقترب من ذلك الشىء المتحرك والمتغير والذى دخل فى تعريفه البعد غير المرئى، وفى أن تعثر على الوسائل الفنية التى تستطيع أن تنقل تجاربهم، وليس حتما أن تنقلها بل الواجب ألا تنقلها، ولكن تشير إليها ولا تحددها، وتوحى بها ولاتنص عليها، وتسند هلاميتها ولا تحصرها بإطار، إنها طريقة صعبة فى الكتابة وهى تحاول أن تعبر عن فكرة جموحة غير محددة، إنه جموح لا يشبه جموح الفكرة عند الشاعر العربى القديم الذى كان يتحدث عن بنات أفكاره التى تهرب منه ويجد فى اللحاق بها،

فالجموح الأخير جموح دلال وعناد ما إن يصل الشاعر بعد جهد إلى مفتاح السر حتى ينكشف له كل شيء وتنثال عليه الفكرة انثيالا، ولكن الجموح عند الفنان الحديث جموح حيرة واضطراب، وفكر قلق متوثب قد انهارت تحته الأرضية وسحبت منه الحقيقة الثابتة فأصبح يتأرجح فى سماء النسبية وفى المكان المتغير، إنه ليس على بينة من شيء وكل ما يفعله هو أن يضع القارئ فى هذه الحالة وأن يشركه معه فى قلقه وحيرته، وأن يدفعه للبحث عن طريق ولا يقدم له حلا ثابتا، فعهد الحلول الجاهزة قد ولى، إن أى حل يمكن أن يكون مؤقتا ونسبيًّا ويمكن أن يكون مشكوكًا فيه أيضًا.

والظاهرة العامة التى تضم الحركة التجديدية عند كتاب تلك الفترة هى إحساسهم «بالفجيعة والقلق» ولم يكن هذا الإحساس الدرامى نتيجة لتخلف اجتماعى فى البيئة، أو نتيجة لأزمة فردية بسبب تربية خاطئة أو عقدة نفسية، أو نتيجة لتركيب اجتماعى فاسد، كما هو الحال فى كل ذلك عند الرواد. إن شخصيات محمود تيمور يرجع سر مأساتها إلى بله (قصة الشيخ سيد العبيط)، أو إلى فشل فى مشروع (قصة أبو على الفنان)، أو فشل فى قصة حب (قصة يحفظ

فى البوستة) أو إلى عيب خلقى (قصة الرجل المريض). وإن شخصيات محمود طاهر لاشين تعود بأزمتها إلى مشكلات اجتماعية محددة (قصة بيت الطاعة)، أو إلى تركيب اجتماعى فاسد (رواية حواء بلا آدم). وإن أزمة شخصيات عيسى عبيد وشقيقه شحاتة ترجع إلى أمراض نفسية وإحباط فى الرغبات وهنا سر حديثهم الكثير عن الغرائز والنوراستانيا والأخلاط. إن هؤلاء الأدباء كانوا يهتمون بالدرجة الأولى بالمجتمع وباختيار عناصر معينة فيه وفى فترة تاريخية محددة، إن المجتمع كان يهمهم قبل الإنسان ولم تكن الأفراد مجرد رموز تتحرك ولكنها شخصيات من لحم ودم ولها أمانيها التى تتصادم مع الغير، وهنا سبب الحرص عندهم على عنصر الصراع الذى يمثل منطقة جذب واستثارة للقارئ وهنا سر ترداد هذه الكلمة على ألسنة نقاد هذا الشكل، فهنا صراع عنيف، وهنا صراع راكد، وهنا صراع لم يكتمل، وهنا عقدة الصراع، وهنا حل هذه العقدة، أو لحظة التنوير.

ولكن أصحاب الشكل الجديد قد تجاوزوا هذه العوارض الفردية ليعيشوا مع العصر فى قلقه الميتافزيقى،

إن الاهتمام قد تركز أساسًا على الإنسان فى حقيقته الباقية والأصلية والكشف عن جوهره أو محاولة ذلك هـو الذى يشغل فلاسفة هذا العصر، إن مشكلات الوجود قد طرحت بإلحاح، إن هيجل وروسو وبرجسون وجبرئيل مارسيل وسارتر وكيركجورد وكامى وغيرهم، قد واجهتهم أسئلة لم يستطيعوا أن يقدموا أجوبة محددة عنها، أو يخلقوا أشكالا على غرار الأشكال الأرسطية التى تقدم الفكر الإنسانى فى عملية رياضية بحتة، أو يقدموا قوالب تحتوى الفكر على غرار مافعل ديكارت. ولم يكن هذا بسبب قصور منهم ولكنهم بسبب تواضع وإدراك لتعقد الحقيقة وتداخل الأشياء إن التفكير الحاد والفاصل لم يعد وحده مقنعًا لأبناء هذا العصر الذى تداخلت فيه الأمور، واختلطت الظلال بالألوان، وهنا كان لزامًا على مفكريه أن يثوروا على المعرفة (الابستمولوجيا) بمعناها القديم وأن يبحثوا عن وسائل أخر للمعرفة، وهكذا بجانب الكوجيتو الديكارتى الذى يثبت الوجود من خلال الفكر، يكتشف «فرويد» عالم اللاوعى الذى يفوق عالم الوعى ويؤثر فيه. ويتخيل «باسكال» الكون كمزيج غريب من الوضوح والغموض شبيه برسوم

رمبرانت وجورج دى لاتور[1]. ويطرح روسو التفكير ليعود إلى الفطرية والطبيعة .ويتحدث برجسون عن الحدس الباطنى والسيولة الدائمة. ويجعل سارتر الوجود يسبق الماهية ولا تتحقق الماهية إلا من خلال الموقف ومن ثم فبجانب «أنا موجود لأنى أفكر» يمكن أن يقال: أنا موجود لأنى أدوم (برجسون) أو لأنى فى موقف (سارتر) أو لأنى أكاد لا أفكر (روسو). أى أصبحت هناك منابع كثيرة للمعرفة غير المنبع العقلى البحت، وأصبحت من الصعوبة بمكان معرفة الشيء معرفة محددة فى كلمات جازمة لأن العقل لم يعد وحده مصدر السلطة، فهناك مثلا الحدس وهو حالة انبثاقية أشبه بالإشراق الصوفى.ومن هنا يتحدث برجسون عن معرفة المطلق فى مقابل المعرفة العقلية ويتحدث عن نداء القديس واتصاله بالمبدأ الخالق. وهناك الموقف وهو شيء معقد يتأبى على الوصف والتحديد ومن هنا لجأ سارتر فى كثير من الأحيان إلى المسرح للتعبير عن آرائه لأنه أقرب إلى الموقف المركب، وهو يرى أن المسرح التحليلى قد انتهى ليبدأ مسرح المواقف «فالأبطال حريات أخذت

(١) راجع: الفلسفة الفرنسية ص ٩.

فى الفخ وكل موقف فى معنى من معانيه بمثابة مصيدة فئران وكل امرئ يبتكر نفسه بابتكاره لمخرجه الخاص فعلى المرء أن يبتكر كل يوم[1].

وهنا نجد للثورة على الأشكال الأدبية التقليدية ما يبررها، هى ثورة فى حركة التاريخ وتستجيب لمنطقه لأن الوسائل الفنية تختلف باختلاف فلسفة العصر وقضاياه الجمالية ومشاغله الميتافزيقية. إن بعضاً من الفنانين قد وجد وسيلته فى اللاشعور ولغته التى يعبر بها عن نفسه من خلال أحلام اليقظة وفلتات اللسان، إن قصة «لقاء»[2] لجيمس جويس تكاد تكون تجسيدًا حيًّا للاشعور فى ذلك الشخص الغريب الذى يلتقى به الأطفال فى مغامرتهم داخل الحقول. وبعضهم قد وجدها فى تفجير شحنات اللغة واستكناه ما فى الشعر – بمعناه الواسع – من ومضات وإشارات ودلالات تعطى للكلمة وجودًا قائمًا بذاته يقترب بها من التمثال فى صفة الحضور إن قصة موريس باسترناك «الأيام الطويلة»

---

(١) «ما الأدب» لسارتر ص ٣٢٤.

(٢) راجع: «ناس من دبلن» لجيمس جويس.

«The Long days»[1] تستغل طاقات اللغة الشعرية لتصوير خصائص الفرد الذاتية وللتعبير عن خلجات تلك الفتـاة الصغيرة واندهاشها أمام المرئيات فى رحلتها الطويلة. وبعضهم قد لجأ إلى الأسطورة كميراث بشرى ترك عليها التاريخ بصمته، وحملها من الروائح والدلالات ما تصعد به فوق التاريخ وتصير شيئًا عامًّا، أى ليست تخضع فى دلالاتها – وإن كانت تخضع فى شخوصها ومسمياتها – لفئة معينة، إنها تحمل المشترك الإنسانى وتصير أقوى دلالة حين نستخدمها فى التعبير عن جوهر الإنسان، إن مارسيل بروست فى قصته «عواطف البنوة عند قاتل أمه» «Filial Sentements of a parricide» يذكر أساطير أثينا إلهة الحكمة، وأساطير أوديب وأساطير شكسبير، وحكايات الإخوة كاراما زوف، فيجذب القصة من مجرد حكاية قتل نشرتها الصحف إلى معنى كونى. وبعضهم قد وجدها فى جمع الوثائق وتقديم المستندات تأثرًا بالطريقة العلمية التى تقوم على الإحصاء وتقديم الأدلة، إن هيمنجـواى فى روايته «لمن تـدق الأجراس»، كـأنـه يكتب تقريرًا عن معركة حربية فهو يصفها وصفًا دقيقًا ويذكر

(١) راجع: The Penguin book of modern short stories

الوقائع ويطنب فى سردها بأسلوب تقريرى يتجنب الشاعرية واستخدام المجازات، حتى النجوى الداخلية (المونولوج)، يحولها إلى أسلوب تقريرى، وبعضهم قد وجدها فى البرودة العلمية التى تعامل الشىء كظاهرة معملية معـزولة عن كـل عاطفـة أو دلالة إنسـانيـة، إن ألان روب جريبيه لايضفى على الأشياء أية مشاعر، وهو يحذف فائض القيمة الوصفية كما يقول إنه فى قصته «الشاطئ»[1] يصف الشىء فى حضوره واستقلاله وبعيدًا عن مشاعر الإنسان إنه يصف الشاطئ وحركة الطيور وآثار الأقدام وحركة الأطفال، بقدر متساو دون سيطرة أو دلالة بشرية.

إن هؤلاء وغيرهم قد قدموا أشكالاً متنوعة بتنوع التجربة وتنوع فلسفة كـل، ووجهة نـظره فى معالجـة الأشياء، لقد احتجوا على منطق الأشياء القديم، ولكنهم لم يقعوا فى الفوضى فالتغيير لا يعنى السديمية، وليس معنى أن بيكاسو قد انتهك الأبعاد التى كان يستخدمها رافاييل فى رسومه، أنه قد وقع فى الفوضى. كل ما هنالك أن تصميمًا قد حل

(١) راجع: «مع قصة لألان روب جريبيه» (مجلة الآداب - أغسطس ٧٠).

محل تصميم، وأن منطقًا قد حل محل منطق، إن التصميم فى القصة الحديثة أمر حيوى، إنها تقدم أساسًا للقارئ كمشروع ولابد لكل مشروع من تصميم قد يختلف عما سبقه وقد يخفى على الكثير، ولكن له وجوده على أى حال، لقد اختفت العقدة - حجر الأساس فى المشروع القديم - ليحل محلها حجر أساسٍ من نوع جديد، إن فوكنر على الرغم من أنه يبدو منساقًا وراء موضوعاته لا يتحكم فيها كما قال هاو[1]، إلا أن هناك تصميمًا مجهدًا وراء أعماله، بحيث تبدو رواياته فى صورة «بحث دائم مميت من أجل الوصول إلى نظام فنى، وإن رواية «أمريكا» لكافكا، على الرغم من أنها تبدو فصولاً تلخص رحلة كارل روسمان فى أمريكا على غرار مانراه من رحلة عيسى بن هشام، إلا أن شيئاً وراء هذه الفصول يمسكها ويعطيها وحدة بمعنى جديد، إن هذه الرواية لو قسناها بالمعنى القديم للوحدة العضوية، وهى أن يقدم العمل وكل حادث يلى الآخر ضرورة أو احتمالا كما يقول أرسطو، وكل جزء فى موضعه لا يحتمل

(١) راجع: «وليم فوكنر» ص ٣٣.

التقديم أو التأخير لبدت مفككة، ولكن هنا وحدة من نوع جديد تبدو فى تلك النغمة الرئيسية التى يتحرك من خلالها البطل فى تنقلاته وكأنه نحلة محمومة أو كراقص على أنغام الجاز رقصات عنيفة هيستيرية. وإن رواية «الأمواج» لفرجينيا وولف، على الرغم من أنها تقدم شخصيات متحركة «كقطعة فلين على بحر ثائر» كما تقول المؤلفة، وأمكنة غير محددة، «وكل شيء فيها غير ثابت ولا مستقر»[٢] كما تقول المؤلفة أيضًا، إلا أنها تخضع لنوع من التصميم يتبدى فى الفصول ومقدماتها والنظام الذى يحكم كلا، إن المقدمات تتعرض لوصف الطبيعة خلال يوم من الشروق إلى الغروب والفصول تتعرض لدورة حياة ست من الشخصيات، وتبدو المقدمات (الطبيعة) بمنجاة من التأثر بالفصول (الإنسان)، فقد تكون المقدمة بهيجة حادة فيها ألوان صاخبة على حين يسيطر على الفصل مزاج حزين راكد، إن العصر الرومانسى الذى كان يخلع على الطبيعة مشاعر الإنسان قد ولى، وأصبحت الطبيعة وجودًا قائمًا

---

(١) رواية «الأمواج» ص ٣٤.

يتحدى الإنسان ويثير دوافعه، وأصبح على الإنسان أن يواجهها من غير أن يؤولها، أى من غير موقف مراهق يظن نفسه أنه مركز الكون.

ولكن هذا التصميم الجديد والخفى، الذى يتحرك من خلاله عباقرة هذا الشكل قد أفلت عند كثير من كتابنا إن تأليف قصة على النحو القديم أمر ميسور، بل يمكن أن يكون أمراً حرفيًّا يعتمد على المهارة والخبرة الزمنية، أما الشكل الجديد فلا يزال طريقًا مجهولاً، ولم يدخل بعد مرحلة التنظير والتقعيد، ونقاده العارفون به قليل، ثم هو يحتاج إلى نوع من الموهبة التى تعتمد على حرية الفنان والثقة بموهبته، فالنغمة التى تسرى فى عروقه عند بعض الفنانين وتقوم مقام الوحدة العضوية، نغمة طائرة متحركة تبدو سهلة وميسورة فى نظر الكثيرين فتفلت منهم القيادة ويضيع المنهج، فقد أغرى هذا الشكل فى «القصة» الكثيرين، وتصوروا أن مجرد التحطيم كاف فقدموا لنا مشروعات مجهضة ليست فيها خبرة حرفية ولا موهبة فنية، فهى إما غامضة هلامية غموض مشاعر مؤلفها، وهى إما مجرد ثرثرة أقرب إلى ثرثرة الحياة اليومية، التى تحدث فوق

المقاهى، خلت حتى من عنصر الانتقاء، ولم يستطع صـاحبها أن يوظف هذه الثرثرة فى نطاق المشروع، وأن يخلع عليها تصميمًا يدخل بها عالم الفن، إن الخارج مشوش وفى حالة فوضى كمخزن للبضائع فى محطة سكة حديد، والفنان ينتقى من هذه الأجزاء المشتتة والمكدسة ويخلع عليها من تصميمه ما يعطيها وجوداً، فالفن إكمال للطبيعة كما يقول أرسطو.[1]

إن الثرثرة وحدها لا تكفى بل لابد من أن تخضع لقانون، إن ثرثرة جيمس جويس فى بعض قصص «ناس من دبلن»، عن أشياء تافهة وعادية ويمكن أن تحدث كل يوم، تحكمها موهبة فنية، فوراء هذه التقريرية تكمن أشياء تـترسب فى النفس ولا يستطاع تحـديدهـا تحـديـدًا دقيقًـا، ولكنها تبقى كنار فحم فى مدفأة انصرف عنها المثرثرون إلى مضاجعهم، وإن الإسراف فى وصف المعارك الحربية فى رواية «لمن تدق الأجراس» والإسهاب فى تقرير كل ماجاء فى موقعة «أفيلا» ليس عبثًا تسود به الصفحات، بل هو مرتبط بطريقة خفية بلب الرواية، إن هيمنجواى يدق الناقوس

---

(١) راجع: «فن الشعر» لأرسطو ص ٢٦.

وينبه إلى الخطر الكامن فى ضياع عنصر الإنسانية فى المعارك الشيوعية بإسبانيا، تلك المعارك التى أفسدت القلوب وحجرتها، إن امرأة بابلو تسهب فى وصف هذه المعركة بلذة، وتصف المتعة التى كانوا يلقونها فى قتل أعدائهم، إن بابلو قتل فى هذه المعركة أكثر مما فعلت الكوليرا، وهى التى أثرت فى نفسيته وأصابته بالفتور، وجعلته يلجأ الى الخمر ويقول عن زملائه المتحمسين «إنهم مجانين تقودهم امرأة».

وبعض فنانينا قد ضاع منه التصميم لضياع النغمة الرئيسية التى تسيطر على القصة، فهى نتيجة مشاعر مبهمة غامضة ونتيجة قراءات شتى، كل هذا، إذا لم يكن وراءه تصميم، يصبح مجرد أخلاط لا تؤدى إلى شىء، إننى لو بعثرت كلمات قصيدة لما كان لهذه الكلمات من معنى، بل لأصبحت أشبه بالخليط الموسيقى الذى ينبعث حين يجرب كل موسيقى آلته على حدة وقبل أن يعطى «المايسترو» إشارة العزف المنظم، ولكن هذه الكلمات الشعرية حين تسلك فى قصيدة وتخضع لتصميم فهى نفسها سيكون لها وجودها وتحديها، إن تشبيه نقاد العرب القصيدة بالعقد

المنظوم يصلح هنا للاستشهاد. إن التلاعب بالحوار ومافيه من فجائية وغموض والكلمات الشعرية والروائح الشعبية، يصبح - فى غيبة النغمة الرئيسية - تلاعبًا شكليًّا، إن الحوار فى مسرح سارتر مثلا حوار متحرك ومرتعش، فيه حرارة الفكرة وسخونة الواقع وحيرة الموقف فى عصر كانوا مبحرين فيه على سفينة كما يقول سارتر.[1] وهذا شيء يختلف عن الحوار الشكلى الذى يريد أن يخلق حالة صناعية من الاندهاش والفجائية.

والتصميم قد يضيع من بعض فنانينا بسبب سوء فهم لطبيعة هذا الشكل، فقد يريد أن يستخدم الشعر فيفشل وتظهر نتيجة هذا الفشل على الشكل غموضًا قاصرا غير فنى، إن الغموض بمعناه الفنى عند القاص الحديث لا يكون بسبب قصور فى التعبير ولكنه غموض معاناة. وهنا سر الغليان الذى نجده فى القصة الحديثة، إنه اضطراب فيه الكثير من اضطراب التجربة، صور متداخلة وألفاظ متضاربة وأصوات يحطم بعضها بعضًا، وكل هذا حتى يمكن

(١) راجع: «ما الأدب» ص ٢٥٦.

التعبير عن الحالة الجديدة التى يحسها القاص، ولكنه مع ذلك ومع هذه الوسائل التى يبتكرها يشعر أن هناك أشياء كثيرة وغامضة عجز عن التعبير عنها، وهذا حق فالإنسان وهو فى حالة شعورية يكون فى موقف غير عادى، كله خصوبة وحياة، ويكون التعبير نوعًا من القيد والتحديد، ويجد صعوبة فى الوصول بأدواته الى مستوى هذه الحالة، التى تظل دائمًا تناوئه ويظل الفنان الحقيقى دائمًا فى قلق إزاءها، وتتراءى له كمثال يحاول أن يقترب منه ولا يمل المحاولة، وهو فى كل محاولة يرسم أمامنا المعاناة والترقب والبدء من جديد، ولكن الغموض فهم عند شبابنا فهمًا قاصرًا، لم يكن غموضاً واعيًا بغموض التجربة وما يقتضيه من عمق. ولكنه كان غموضًا بسبب اختلاط المفاهيم وسوء الفهم لما يقتضيه الشعر كشعر، وما تقتضيه القصة حين تستخدم الشعر. حقًا إن القصة بوجه عام قد حققت اقترابًا فى المرحلة الأخيرة من جوهر الشعر، ولكن نقطة البداية لاتزال تختلف عند كل، فالألفاظ فى الشعر كائنات مستقلة وعالمًا قائمًا بذاته، تتولد من تجاورها عملية جمالية، أما فى القصة فهى مجرد معبر وليست مقصداً، إنها «كوبرى»

لتجسيد حالة شعورية، إنها تستخدم الشعر ولكنه كوسيلة مع وسائل أخر، للوصول إلى حالة نفسية غير عادية وفى الوقت نفسه تحتفظ بطبيعة القصة.

ولكن التصميم الفنى يبدو محترمًا عند من يعاملون التجديد بجدية وصدق، إن راقصة الباليه تبدو أكثر حرية ومرونة من حاملة الشمعدان، وما ذلك إلا لأن وراء حركاتها تدريباً شاقًا، لولاه لبدت حركاتها متنافرة. ولكان خيرًا منها حركات حاملة الشمعدان على الرغم من بطئها وركودها. إن الشكل الجديد يحتاج- مع الموهبة - إلى معاناة ومراجعة مجهدة ومستمرة مع كل تجربة جديدة، فالفنان فى بحث دائب إزاء كل تجربة عن الشكل الذى تنبثق منه، إن القواعد العامة التى كان يضعها النقاد قد تهاوت أمامه والنظريات لم تعد تجدى وكل ماتفيده القراءة له أنها تجلو ذهنه وتجعله كالشفرة الحادة، ثم هو بعد ذلك مسئول وحده عن اكتشاف «طريقه» بدون معين إلا من موهبته وإلحاحه، والتعبير «بطريقه» ليس دقيقًا على أى حال فهو مسئول عن اكتشاف طرقه المتعددة تعدد التجربة واللحظة الفنية والتى لا تنتهى إلا يوم أن تنتهى عنده

الدهشة للحياة والإحساس بالجديد.

إن التصميم عند يوسف الشارونى مثلًا يبدو محكمًا ومرنًا إن صح الجمع بين هذين الوصفين، بمعنى أن وراءه جهدًا خارقًا يقول عنه «إننى أحصل على كل حقيقة شعورية بعد معاناة ألم هائل»[1] وهذا الجهد أعطى لتصميمه الاحكام والدقة، بحيث وظف كل شىء فى قصته وفى موضعه لأداء مهمته وأعطى للوحدة فى العمل الفنى معنى جديدًا تجاوز بها ذلك المعنى القديم الذى نص عليه أرسطو، وأصبحت الوحدة هى التعاون فى خلق الترسبات الأخيرة كحزمة الألوان المختلفة والمعقدة، وهذا الإحكام يتميز بالمرونة فهو ليس إحكامًا متزمتًا ومستبدا يفرض نفسه فى كل موضع، ولكنه إحكام مرن يتلون مع كل موقف، وهى مرونة صادرة أساسًا عن حرية للكاتب، ووراءها رصيد كبير من الخبرة والنضج حماها من مرونة المراهقين. فليست قصصه «القيظ» و «الوباء» و «الطريق إلى المصحة»، ألفاظًا ومعانى وغايات بقدر ماهى تكوينات ولوحات، وتختلف كل لوحة

---

(١) المساء الأخير ص ١٣٥.

عن الأخرى باختلاف التجربة إن القارئ يجد نفسه فى كل قصة إزاء تكوين خاص، ويحتاج إلى تحليل منفرد، يعجز فيه عن الإحاطة بالاستثارة إحاطة كاملة، ويكتفى بالدوران حوله ومحاولة وصفه.

وإذا قلت إن ما يجمع بين الكثير من قصص تلك الفترة هو الإحساس بالفجيعة والقلق، والاستجابة لروح العصر، فلا يعنى ذلك التشابه فى الوسائل الفنية، إن هذه الوسائل تعددت واختلفت باختلاف الفرد، بل باختلاف التجربة عند الفرد الواحد، وإذا كانت التجربة تختلف عن الأخرى، فإن هذا الاختلاف لا يبين إلا إذا كان اختلافًا فى الوسيلة الفنية أى شكليًّا، فإن التجربة لا يحكم عليها بالفن من عدمه إلا فى وجودها الأخير، أى وهى قد تسربلت بثوبها الفنى، أما قبل ذلك فهى مجرد زلاليات داخلية، تهجس فى انتظار أن يشكلها الفنان ويحكم لها بالوجود بين المخلوقات الأخر. وفى تتبعى لاتجاهات تلك الفترة سأحاول أن أركز على الاختلافات التى تتعلق بالشكل الفنى.

وقد بدأ إدوار الخراط هذا الأسلوب فى أوائل الأربعينات، فى وقت كانت الواقعية فيه تفرض سطوتها على كل الكتاب، وصارت الأسلوب الوحيد الذى لا يسمح لغيره بالظهور، لدرجة أن تجربة يحيى حقى فى قصته «السخرية أو الرجل ذو الوجه الأسود»[1] والتى مهد لها بمقدمة قال فيها: «إن الكاتب يشعر أحياناً بأسرار غريبة لن يجد فى المذهب الواقعى بغيته إذا أحب أن يعبر عنها» - مرت ولم يتنبه لها أحد. ولكن إدوار بإصراره على هذا الأسلوب الجديد حفر للقصة طريقًا آخر، هو أنه قد تجاوز الموضوعات المستهلكة التى كانت تحرص عليها الواقعية قرابة أربعين عاما، ليعبر عن عبث الحياة والإحباطات المتنوعة، وسحب نفسه من الواقع الخارجى ومشكلاته الاجتماعية وصراعاته اليومية ليعيش داخل أسواره وحيطانه العالية. وارتد إلى لا شعوره ليصور حركته

(١) انظر صحيفة «الفجر» (١٦ سبتمبر سنة ١٩٣٦).

واضطرابه إزاء الأحداث الخارجية، ولجأ إلى وسائل سريالية كذكريات الطفولة والأحلام وتجسيد اللاشعور إنه فى قصته «حيطان عالية» (١٩٥٤) يصور لا شعوره قد تجسد إنسانًا آخر يجلس معه على المقهى ويتبادلان اللعب، ويصر كل منهما على هزيمة الآخر، فى حين استحضر صورة ابنته المريضة التى تركها بالبيت، فإذا هى داخل المقهى تجلس على سريرها عارية، إنه يحس إزاءها بذنب غير محدد، إنه يذكرنا بقصة جيمس جويس «لقاء» فقد تجسد اللاشعور للتلاميذ فى أثناء رحلتهم بين الحقول فى صورة رجل غريب جعل يتبادل معهم الحديث، إن إدوار هو أول من صور اللاشعور فى أدبنا بتلك الطريقة الفنية المجسدة، وكانت القصة الباطنية قبله إما أن تستعرض المعلومات النفسية استعراضًا سطحيًّا كما فى قصة الأخوين عبيد، أو تعبر عن النجوى الداخلية كما فى بعض قصص محمود تيمور والمازنى، ولكن إدوار تجاوز هذه الوسائل وكشف لنا الداخل فى لوحات سريالية أفاد منها الجيل الذى بعده، حتى إن قصة محمد البساطى «مشوار قصير»[1] تُعد استثمارًا ذكيًّا

(١) انظر مجموعته «الكبار والصغار» ص ١٧.

لهذا الاتجاه، ويبتدى الاستثار فى ذلك الجو الذى رسمه البساطى واستخدم فيه ليل القرية وحركة الطبيعة والنكوص إلى الطفولة كوسائل منحت القصة أبعادًا وثراء، ثم يتنامى هذا الاتجاه عند البساطى فى مرحلته الأخيرة ويكتسب بعدًا من الفلسفة والعمق، إن بسيونى فى قصته «لعبة المطاردة»[1] يجسد لا شعور القرويين ورغبتهم فى التحرر والانطلاق والسخرية من مضطهديهم. إنهم لا يعرفون أصله ولا فصله ولكنهم يحسون به فى البلد يتسلق السور ويجمع الأطفال حوله ويسرق الجوافة والقصب ويزمر ويكور بطنه، إنهم يطاردونه لأنهم لا يريدون الاعتراف به ولا يريدون لأحلامهم أن تتشكل وأن تظهر، والقصة تمثل حركة المطاردة العمياء بينهم وبينه وتظهر اندفاعاتهم بلا هدف ولا تساؤل، وتخبطهم فى البحث عنه بين أعواد القصب على الرغم من أنه بينهم وفى داخل أنفسهم التى يهربون من مواجهتها، إنها من أعظم القصص التى تصور قهر الفلاحين بطريقة تجسيدية، ومن خلال مواقف

---

(١) انظر ملحق الأخبار الأدبى (٢٩ يونية سنة ١٩٦٩).

حركية تصل إلى حد الكوميديا المريرة، إنهم يخشون الاعتراف بأحلامهم ويطاردون رمز تحررهم وانطلاقهم، إن الطفل بسيونى حين يقترب من أحد مطارديه بين أعواد القصب يتراجع فزعًا ويهب واقفًا ثم يندفع بين أعواد القصب، وتنتهى القصة بتعليقات الخفير: «كان بده علقة ويترمى بره البلد»، فى حين انصرف عبد الصمد إلى المرأة داخل العشة وهى تلهث وتبكى بكاءً خافتًا ووجهها ملتصق بالغاب.

وقد أتاحت لغة الشعر وشفافيتها لقصة إدوار أن تشق لها طريقًا متميزًا فى تاريخ هذا الفن، ومن ثم كان هناك فى قصته عناق ملتحم بين السريالية وأجواء الشعر، إذ أن كلًا منهما يمتاح من مناطق غير مباشرة، من مناطق ترسبت فى أعماق الإنسان وتداخلت فيها عوالم شتى من صور الطفولة ومدلول الحكايات الشعبية وعبق الأساطير، مما أعطى للتيار الشعورى لغته الخاصة التى تختلف عن اللغة المتبادلة بين فرد وفرد، والتى يقوم فيها مسبقًا الاتفاق على مصطلحات ومدلولات معينة. والفنان الموهوب هو الذى يملك سر هذه اللغة المكنونة فيستطيع أن يفك مكنوناتها، لا بالحديث عنها

ولا بشرح ذلك باللغة المفهومة، ولكن بأن يجعل تلك اللغة المكنونة تتبدى لنا وتعرض نفسها، ومن هنا كان النجاح فى استخدام الشعر على اعتبار أنه يتجافى عن اللغة فى مدلولها الاتفاقى ويستخدم لغته الخاصة وتراكيبه، التى يلجأ فيها إلى الأساطير والخرافات والإيحاءات، وخلق علاقات معينة وجديدة بين الألفاظ. إن إدوار يوائم بمقدرة بين الأسلوب الشعرى شديد الشفافية والمبنى من مفردات تغوص إلى اللاوعى وتستكنه الباطن، والصور السريالية التى تعيش عنده فى منطقة الوسط بين الضوء والظل، وبتلك الوسطية التى ليست هى واضحة تمامًا ولا خفية تمامًا يستثير مناطق معينة ويطفو بها أمام القارئ دون أن ينص عليها بوضوح حتى لا تفقد استثارتها وإيحاءاتها، إن العتمة والأماكن المتربة واللون الأصفر «والزهوقة» مفردات أثيرة ومتكررة فى معجمه اللغوى.

ولكن إدوار – بالرغم من كل هذا السبق – لم يتلخص تمامًا من أسر الشكل التقليدى. إننا نجد عنده – فى الكثير من قصصه – الحرص على الحادثة والسرد والتسلل الزمنى لحركة شخصيته وتتبع مراحلها كما نرى فى الحكاية التى هى

الهيكل الرئيسى للشكل التقليدى، بل ويحرص أحيانًا على أن يضمن قصته مغزى أدبيًّا، إن قصته «الشيخ عيسى» (١٩٤٣)، تحذر فى النهاية من الإقدام على الزواج مع فارق السن، بل إن العنوان يذكر بشخصية موليير الكلاسيكية «المنافق طرطوف»، وبشخصيات محمود تيمور التى كان يرسمها فى بداية هذا القرن، إنها تحمل ضيقًا وكرهًا لهذه النماذج التى تستغل السذج والبسطاء. وقصته «أمام البحر» (١٩٥٥) تتحلل بعيدًا عن جوها الشعرى ولغتها الشفافة ونهايتها الفنية، إلى تصوير لشخصية يدفعها فقر البيئة وكآبة الواقع وفراغ الحياة حوله، إلى الارتماء فى أحضان الجنس.

ويتلقف الخيط بعده أحمد هاشم الشريف، فيخلص القصة من ارتباطاتها الواقعية ويضعها فى مرحلة تجريدية تامة، فهى كثيرًا ما تدور فى قطار أو محطة سفر حيث تتخلص الشخصية تمامًا من كافة الارتباطات، ومن الانتماء بأى شكل من الأشكال، ويضع لقصصه عناوين تجعلها على حافة العلاقات (عابر طريق - اللصوص - غريب - القمة) والأسماء أو الشخصيات فى قصته مجرد رموز، ومن ثم

فهى تتراسل الصفات وتتبادلها ببراعة وحرية إن البواب والأم والرجل يتبادلون الصفات فى قصة «عابر طريق»[1]، لأنهم رمز للغير الغارق فى توافه الحياة ومألوفاتها العادية، إن الشريف فى قصته دائمًا متأزم وقلق وفى حالة هياج ورعب، والغير يُناصبه العداء لا أحد يمد خيط النجاة، إن الناس قد تجمعوا حول الكناس - وهو موهوب وعظيم كما يقول - وألقوا به فى حوض النافورة، حتى منظم الرحلة فى قصته «الطيور»، والأمير فى قصته «الأمير والبحر»[2] - وهما رمزان للقوة العليا - لا يمدان يد العون، وإذن فلا شىء هناك جميل يمكن أن يحرص عليه، ولذلك فالشخصية لا تنشط لشىء ولا تهش لأمر، إن ضمير المتكلم فى قصته «عابر طريق» فى حالة خمول، والمشروع عنده لا يتم حتى نقل رجله من الشارع إلى الرصيف لا يتم، والإحساس بالموت يسيطر عليه، فهو يعد درجات السلالم، ويتحسس شقوق العمارة ويراقب الحفر على الجدران. والأسلوب فيه إحساس بالموت وتردد، وهنا البراعة الفنية التى تجعل اللغة ملتحمة

(١) انظر مجموعة «الأحلام، الطيور، الكرنفال»
(٢) المرجع السابق.

مع التجربة أو هى عنصر من عناصرهـا، إن الشخصيات فى قصته «الطيـور» مثلاً متهمـة ومدانـة ومن ثم جاءت اللغـة متهمة مترددة أيضًا وكأنها تحتاج إلى تأكيـد مثل «الصـرير، صرير الباب» أو «نادى التجديف، شرفة نادى التجديف». ويرادف الإحساس بالموت إحساس جاد بالزمن، إن عـابر الـطريق عـلى الـرغم من أن سـاعتـه قـد سـرقت إلا أن الإحساس بها يـطارده إنه يبحث عنهـا فى يده اليسـرى، أو يده اليمنى ويراهـا فى يد البـواب وقد اعـترض طريقـه، أو يراها ملقاة بجانب الكناس وقد تناثر زجاجها، ولكن هـذا الإحسـاس عـلامـة تفـوق وإدراك، إنـه وعى بـالمـأسـاة والشخصية هنا متميزة لأنها ترى مـا لا يراه الغـير وتكسر المألوف، إنها تفـطر بالليـل وتتعشى بالنهـار، وترى العـمارة تغـوص. وأكثر مـا يضايق الفنـان هو بـلادة الحس وخمـود الإدراك، إن أعـداء أحمد هـاشم الشريف هم الأم والـزميل والبـواب وغيرهم من النـاس الطيبـين، الذين يستجيبـون للنـظام «ويعيشون فى سعـادة من فراغ رءوسهم، ويخلفـون وراءهم أجيالاً أخرى تحمل نفس الصفات..» كما يقول.

ولكن القصة عند أحمد هاشم الشريف تتشابه، بمعنى أنه

كتب قصة واحدة بعناوين مختلفة، ليس عيبًا فى أن فكرة «الحاجة إلى الدهشة إزاء المألوف» هى التى تسيطر عليه فإن هذه الفكرة هى مجال اهتمام كل الكتاب العصريين، ولكن العيب فى أسلوبه الذى يتشابه فى كل قصة، إنه يلجأ إلى ذاكرته فيجمع الصور التى اختزنها من قراءاته - ويبدو أنه كان ولوعًا بالروايات البوليسية - ويضم بعضها فوق بعض بطريقة تراكمية. أى أن بعض هذه الصور يتراكم فوق البعض الآخر من أجل إظهار حالة واحدة هى حالة الضيق، ففى قصة «حول الرقبة»[1]، يلم صورًا عن الكابوس والقطة المخنوقة وضابط البوليس والسيدة السمينة ورواد المقهى والمحصل ويحملها قصته فتبطئ فى الحركة وتفقد عنصر النشاط والاختيار فلا يستطيع السيطرة على الموقف وانتقاء ما يناسبه من الصور، وهذا المنهج التراكمى المسيطر على الشريف لا يعطى لكل قصة عنده طعمها الخاص، إن الفنان ينجح بقدر ما فى قصته من نغمة خاصة لأنها هى التى تفرق بين عمل وآخر، فقد

(١) انظر مجلة «نادى القصة» (يونية ١٩٦٥).

يتشابه عملان فى ظاهرهما، ولكن النغمة الخفية الخاصة بالعمل هى كالموسيقى التصويرية التى تعطى لكل عمل نكهته ولحنه المميز، إن الفنان القدير هو الذى يملك من الحرية والتصرف ما يستطيع به أن يبتدع لكل قصة نغمتها الخاصة.

واستخدام أحمد هاشم الشريف الحلم، متأثر بمفهوم فرويدى وأنه لغة اللاشعور فى التعبير عن رغبة مكبوتة، فهو صدى للعالم الخارجى، ومن ثم نجد الصلة واضحة بين حلم الشريف فى قصته «اللصوص»[1] مثلاً وبين التجارب الخارجية. إن الحلم هنا تجسيد لرغبة وتطهير لكبت، وهو مفهوم قديم قد استخدمته القصة التقليدية من قبل واستخدمه محمود طاهر لاشين بنجاح ولا سيما فى روايته «حواء بلا آدم»، إن هذا المفهوم يحمل - بطريقة ما - إحساسًا بالفرق بين الحياة كحقيقة واقعية وبين الوهم والحلم والكابوس أو بتعبير آخر: إحساسًا بضآلة الحلم وبأنه مجرد تابع لعالم الواقع وصدى للرغبات المكبوتة، أما

---

(١) انظر صحيفة «الأهرام» (يناير ١٩٦٥)

الاتجاه الحديث فهو ينظر إلى عالم الواقع على اعتبار أنه حلم وكابوس فلا حقيقة ثابتة والجميع يؤدون أدوارهم وهم فى حالة حلم، إن الحياة نفسها هى حكاية يرويها معتوه كما قال شكسبير، وبنجى معتوه فوكنر شاهد على اختلاط الحياة، إن نياحه يتردد فى ثنايا الرواية وكأنه غراب البين، والأحداث تتزاحم فى رأسه بلا فواصل زمنية، والحدود بين الحقيقة والوهم لا تتضح، والحياة نفسها كابوس، هى كاختلاط الحلم، ومن ثم فإن بنجى يبدو فى حكمة لقمان فقد أدرك الحقيقة وهى عارية «وشم الواقعة» كما قال عنه أخوه كونتين[1]. ولكن الحدود بين الحقيقة والحلم عند الشريف بارزة فنحن نستطيع أن نتعرف على الشخصية وهى فى حالة حلم، ونستطيع أن نرد من خلال إشارات القصة هذا الحلم إلى دوافعه السيكلوجية.

ويبدو التلاحم واضحًا فى قصة محمد حافظ رجب «مخلوقات براد الشاى المغلى»[2]، فهو يصور عالمًا مشوهًا، ويقدمه كلوحة من تصوير دالى على حد قول يحيى حقى،

(١) انظر: «الصخب والعنف» ص ١٤٧.

(٢) انظر مجلة «المجلة» (أغسطس ١٩٦٦).

فلا نجد ثمة انفصالاً بين الواقع والكابوس، والحلم لا يقدم كصدى لصور خارجية، إن الساحرة والأساطير والبحار ذا اللحية «والكونترول»، يتداخلون مع شخصيات القزم وماسح الأحذية وصاحب المقهى فنحس أننا إزاء عالم محطم، والقصة تبدو كذلك فى أسلوب مختلط قد تخلصت تمامًا من فكرة الترتيب الزمنى والعنصر الحكائى، الذى نرى بقايا منه عند ادوار الخراط وبصورة أقل عند أحمد هاشم الشريف، إن رجب يقدم قصته خارج الزمن، بعد الساعة الرابعة والعشرين، ويرويها رجل يعيش فى علبة سجاير، وجميع مخلوقاتها إما مختفية داخل براد الشاى أو داخل علبة سجاير أو داخل صندوق أحذية أو داخل شق، إنه يخشى العالم الخارجى ويتوارى عنه فاللحظة التى خرج فيها إلى الشاطئ قد سرقوا سرواله إنه كحيوان الخلد الذى اطمأن إلى جحره، ولكن خطوات القادم تثير فيه التوجس والرعب، وتتوارد الصور عن هذا العالم وتتداخل دون ترتيب أو تنظيم، صور عن الكهف والأحجبة والسحر، وصور عن الخيول «والجوكية» والمراهنات، وصور عن فانجلى وستليو واليونانية العجوز، وصور عن ماسح

الأحذية وبائع السجاير وصبى المقهى، وصور عن الأعور والقزم ومقطوع الساقين، ولكن التوارد والتداخل هنا وسيلة فنية لا تجدى غيرها لأنها بنت موقفها، ولأنها تتطابق تماما مع فكرة القاص عن العالم المضطرب، بحيث لو لجأ إلى الترتيب والتنظيم والتتابع المنطقى لأصاب القصة فى صميمها وجاء الانفصال المشئوم بين الشكل والمضمون.

وإذ وفق محمد حافظ رجب فى هذه القصة فجاء التجديد فيها كليًّا يتناول العمل فى جذوره، كوجهة نظر وكشكل وكمضمون، أى كتجربة كاملة قد تخلقت أمام عين القارئ، فإن التوفيق لم يواته فى كثير من أعماله الأخر، إذ ظهر التجديد فيها جزئيًّا يعتمد على المهارة اللفظية والتلاعب الشكلى، إن التجديد فى هذه الأعمال الأخر لم يهز العمل فى صميمه إذ اكتفى القاص بالبحث عن معادل لفظى لموضوعه، ثم يروح يتلاعب بين هذين المتعادلين بطريقة ورق الكوتشينة، كأن يجعل الرأس الفارغ معادلاً للكرة، أو يجعل الرجل الهائج معادلاً للثور، ثم يتلاعب بهذه المعادلات أو يتخيل أن محطة الرمل فى رأسه، فيشد أعصاب القارئ بهذا التخيل «محطة الرمل فى رأسى، رأسى واسعة ولكن

محطة الرمل لا تملؤه، مددت يدى وحككت جلده وقعت عربة»[1]. ولاشك أن هذا التفنن لا يمس صميم العمل، فهو مبنى على الطرافة والتداخل بين شيئين، والبلاغيون القدماء تحدثوا عن «الاستعارة الطريفة التى لا يقع عليها إلا أصحاب المدارك من الخواص» على حد قولهم، وتحدثوا كذلك عن «التبادل بين صفات المستعار والمستعار له ومثلوا له بقول كثير».

رمتنى بسهم ريشة الكحل لم يضر ظواهر جلدى وهو للقلب جارح

ويقول الشاعر :

لدى أسد شاكى السلاح مقذف لـه لبـد أظفـاره لم تـقـلم

ومثلوا للاستعارة الطريفة بقول الشاعر :

وإذا احتبى قـربوسـه بعنانـه علك الشكيم إلى انصراف الزائر

إنه يمكن بشىء من الجهد الـذهنى أن ترد التفنـين فى كثـير من قصص محمـد حـافظ رجب إلى صـور علم البيان، كأنه يقول وهو يبادل بين صفات الدماغ والحـذاء بشىء من الطرافة «هكـذا علموهم أن تحـزن أحذيتهم،

(١) راجع مجموعة «الكرة ورأس الرجل».

لذلك لا يصل الحزن كاملًا إلى أدمغتهم تبتلع الأحذية نصف الحزن» أو يبادل بين سونا والمصباح فيقول: «هو الآن فى أحضان مصباحه، المصباح أضاء، سونا مصباحه. لم يعد عامود النور باردًا، سرى الدفء فيه» ومن ثم فإن التجديد عنده تجديد جزئى ومطروق يعتمد على المهارة والتفنن الشكلى، وتبقى القصة عنده تقليدية تطرق موضوعًا مستهلكًا وتقدم مغزى خلقيًا. إن قصة «الثور الذى ذبح الرجل» توهم فى مقدمتها أننا إزاء شىء جديد، ثم يتكشف أن هذه المقدمة أشبه بمقدمات القصص البوليسية التى تثير التشويق والغموض، وإننا إزاء قصة تقليدية تلخص حكمة مدلولها «إن هذا العصر هو عصر الثيران الهائجة» وتنبنى على التداعيات الذهنية، يفترض أنه فى أحراج الملايو، وإذا بالصور تتوالى وهو فى الغابة وحوله الجنود، ثم يفترض أن جده هولاكو وإذا بصور التتر تملأ عليه الحجرة، ثم يكتشف أنه فى عصر الثيران الهائجة، وعلى هدى هذا الاكتشاف تمضى القصة حتى نهايتها من خلال المواقف الطريفة والمقابلات التى لا يقع عليها إلا أصحاب المدارك من الخواص كما

يقولون، وتأتى الطرافة فى أن القاص يعامل الناس من خلال اكتشافه، ولكن الناس الذين لم يدركوا بعد هذا الاكتشاف يظنون به الخبل، ومن ثم يجىء الصدام وتكون الاحتكاكات الحوارية ولكى يتيقن من الأمر اقترب من رجل استولى عليه الزحام فعلق يده فى قرنه لكى يحتفظ بتوازنه بين الآخرين «قل لى من أين جئت بهذين القرنين؟ ازرق وجه الرجل من الغضب والغيظ معًا ورد: من المكان الذى جئت بقرنك منه، سؤالك سخيف يا أخى».

ويقفز محمد إبراهيم مبروك بالقصة قفزة أخرى فإذا كانت هناك عند إدوار بقايا من أثر الحكاية القديمة تتمثل فى الحرص على استيفاء الحدث وفى رسم الشخصية وتضمين الهدف، وإذا كان التجديد عند رجب يتبدى فى التداعيات الذهنية وفى الإغراب وفى الاستعارات الطريفة، فإن التجديد عند مبروك يختلف، فلم يعد للقصة معنى تشرحه وإنما أصبح لها وجود وشتان بين الأمرين.

إن محمد إبراهيم مبروك يدخل بنا منذ اللحظة الأولى - بل منذ العنوان - فى تيار اللاشعور حتى نصل إلى لحظة النهاية، بل إلى نهاية الأسطر، فمن الصعب أن تجد فى القصة تسلسلاً تتضح فيه لحظة البداية ولحظة النهاية إذ هى وجود ليس له من بداية ولا نهاية إلا بداية الأسطر ونهايتها، إنه يعرى أمامنا اللاشعور ويقدمه فى حالة سيولة مستمرة يتكسر فيها الزمن بمعناه المألوف، وتختفى الحدود بين الماضى والحاضر، وتتجاور صور الطفولة مع صور الشباب مع صور الشيخوخة.

كيف التعبير عن عالم متفكك بتصميم متماسك؟ إنها معادلة صعبة وتزداد وعورة فى قصة مبروك. إن قصته دائماً داخل اللاشعور. وكلنا يعرف أن للاشعور لغة تختلف عن اللغة الواعية لا تؤمن بترتيب ولا بتحديد للأزمنة إنها سيولة مستمرة وأخلاط متتابعة، وهنا قابلت مبروك صعوبة فى أدواته التعبيرية التى لا يملك سواها، إنه ليس رساماً يستطيع أن يجسد، ولا موسيقياً يتعامل مع أداة غير محددة أقرب إلى لغة اللاشعور، بل هو كاتب يتعامل مع كلمات ذات مدلولات محددة. لقد ووجه

بحائط كثيف، ومن ثم راح يشكو من بلادة اللغة على حد قوله، ومما لحقها من كثرة الاستعمال حتى أصبحت كالأغنام الراقدة، ويعترف بأن حبر الطباعة عاجز ولا يمكنه أن يفعل أكثر من أن يكون حبر طباعة.

وقد استطاع - إلى حد ما - أن يصور السيولة الداخلية عن طريق تفجير للغة وخلق علاقات جديدة، إنه فى قصته «مسيح المراسيم المحالة» يكون أو يتذكر - سيان فإن لغة اللاشعور تلغى الحدود بين الكينونة والتذكر أى بين الحاضر، والماضى - أنه مع حبيبته، وإذا به فى الوقت نفسه يكون أو يتذكر ذلك القروى الذى يمتطى حماره عائدًا بعد نهار شاق إلى أنثاه، أو ذلك الطفل الذى يبنى بيتًا فوق الساحل، أو ذلك الذى يمشى فى الشارع بلا سروال. أو ذلك الذى يداهمه رجال سود، أو يرى أناسًا أطول منه يتقدمون نحوه وهم يحملون ميتًا، أو يرى كلابًا تعضه، أو يسمع الندب والنياحة، إنها صور تتوالى بلا انتظام ودون اعتبار لشىء إلا تصوير الحالة.

إن اللغة ليست بليدة كالأغنام الراقدة، وحبر

الطباعة ليس مجرد حبر على الورق، فتلك هى أداة الكاتب التى لا يستطيع عنها غنى، وهو مطالب بعد ذلك أن يفجر أداته وأن يعرق ويجهد حتى يصل إلى السر الخفى للغة والذى لا يصل إليه إلا قلة قليلة يختارها القدر، فيتحول حبر الطباعة عندهم إلى عالم يضج بالحركة ويفوق العالم المألوف. يخيل لى أن مبروك قد آثر السلامة والراحة، فلم يضن نفسه فى مصاحبة اللغة ومعايشتها حتى تفضى له بسرها المقدس، ولم يمتحن مشاعره كثيرًا بل تركها تنساب على الورق، حقًا فى شاعرية وفطرية تبعثان الجمال الذى نراه فى الأزهار ونلتمسه عند الطفل. ولكنه لا يصل إلى الجمال الذى يقع عليه المريد حين يصل بعد جهد ورياضة، تضيفان إلى الجمال الربانى جمالاً تتبدى فيه الحكمة ووهج المعركة.

ولو توقف مبروك كثيرًا عند اللغة وخاض معاركه مع أدواتها لتغيرت النغمة من الشكوى ومجرد الإحساس بالمشكلة، إلى نغمة نضالية، ولكانت لنا منه بعد ذلك أعمال تتجاوز سابقتها ولأمكن لموهبته الفطرية أن تتنامى، ولكنه آثر السلامة فحكم على نفسه بالصمت.

## القصة القصيرة والاتجاه الوصفى

إن أهم ما يميز الحضارة المعاصرة هو سيطرة العلم وتحكمه فى كل وسائل الحياة، لقد لمس «أوجست كونت» روح العصر فى حديثه عن انتقال الحضارة من مرحلة الغيبيات فالميتافزيقيات إلى المرحلة العلمية حيث يهتم الإنسان بمعرفة الظواهر والكشف عن قوانينها، فإذا كانت الحضارة الإغريقية ذات طابع تصورى يلجأ إلى استنباط النتائج من الفروض المسلم بها، فإن الحضارة المعاصرة ذات طابع استقرائى تعالج الظواهر الطبيعية على أساس المشاهدة وإجراء التجارب، ومن ثم شاع المنهج العلمى الذى يستقرئ الوثائق ويجمعها ليصل منها إلى أحكامه، ذلك المنهج الذى يستخدم فى المعامل، ويستخدم فى الدراسات الإنسانية، مع فارق واحد وهو أن الدراسات الإنسانية - والأدبية بنوع خاص - لا تسلم من الخضوع للعنصر الذاتى ولكن هذه الذاتية تقترب من الموضوعية عن

طريق العلم، فلابد من خضوعها لروحه، ولابد من استخدامها لوسائله فى تتبع الجزئيات واستنطاق الوثائق وتبادل وجهات النظر، والميل إلى التقريرية التى تنص على الحقائق دون زخرفة ودون مبالغة، فهى ليست كالذاتية القديمة التى تعتمد على الذوق وحده، إن هذا يمثل الفارق الحضارى كذلك الفارق بين نظرة الطفل ونظرة الناضج، إذا نحن لجأنا إلى الفكرة التى ترى أن الفرد فى أطواره يلخص أطوار الحضارة.

وقد أثر التقدم العلمى على الفنون قاطبة، بل إن كثيرًا من الفنون المعاصرة ما كانت لتوجد لولا التقدم «التكنولوجى» فلولا الفانوس السحرى ما وجدت السينما، ولولا الطباعة ما وجدت الصحافة، ولولا النظريات الحديثة حول الصوت والضوء وتطبيقاتها ما وجدت الإذاعة (مسموعة أو مرئية)، ولولا المصباح الكهربائى ما وصل المسرح إلى هذا الازدهار.

ومن الطبيعى أن يتأثر الأدب، وهو نتاج إنسان يعيش فى عصر معين ويخضع لفلسفته، فلم نعد أمام الجمالية التأنقية التى تعتنى بمظهرها الخارجى ولو عن طريق الخداع والوهم

فحسب، بل أصبحنا أمام أنواع أخر من الجماليات، لاتقف كثيرًا عند اللفظ الشعرى والبيان الذى هو كالسحر، بل قد تستخدم الألفاظ العادية والثرثرة اليومية وتوافه الحياة الروتينية أوتتعامل مع الحقيقة الموضوعية الباردة، وتحذف كل قيمة إنسانية طرحت على الشىء الذى تنظر إليه كحقيقة خارجية مستقلة.

وقد ظهر التأثر بالروح العلمى فى كثير من قصص شبابنا إن بعضهم يستخدم الهوامش وكأنه يكتب دراسة علمية تحتاج إلى التوثيق والتوضيح، إن محمد مستجاب، مثلاً يكتب قصة «الوصية الحادية عشرة»[1] وكأنه يروى شيئًا شاهده وليس من صنع خياله، إن أسلوبه حذر ومتشكك، وكأنه عالم يخشى النص على الحقيقة حتى يستوثق، إنه يروى هذه القصة وكثيرًا مايقول: وحدثتنى أمى عن هذا ولكنى لم أره، وكثيرًا ما يستخدم التعبير الذى شاع فى مصطلح الحديث النبوى والعهدة على الراوى، إنه هنا يشبه راويًا من الرواة الذى يريد أن يخلص ذمته وأن يتبرأ من العهدة. والهوامش فى هذه القصة جاءت عاملا من

(١) مجلة الهلال (أغسطس ١٩٦٩).

عوامل التنمية وعنصرًا من عناصر الشكل، إنها تضيف شيئًا ليس منصوصًا عليه بالحروف ولكنه وراء الحروف وكأن محمد مستجاب يقول، أو كأن الشكل بهوامشه وأسلوبه المتشكك يقول: هذه هى الحياة، وهذا موقف الناس، ولم اخترع شيئًا من عندى، وإنما هى طبيعة الحياة وطبيعة الكون إنها رواية تواترت أبًا عن جد ومنذ الأزل، شبيهة بذلك المقعد القديم والمزخرف بمنمنمات وآيات قرآنية وأدعية أزلية ورسومات إعجازية، إن كل ما صنعته هو أننى رويت ما قد سمعته - والعهدة على الراوى - ومن ثم أصبح الشكل عنده قائلا أى تحول إلى معنى فأضاف مضمونًا إلى المضمون، بل أصبح هو مضمونًا ولم يصبح عائقًا مجرد حلية.

ويظهر التأثر بالطرائق العلميـة عند إبـراهيم عبد العاطى بوضوح كبير، إن قصته تشبه فى ظاهرها بحثًا علميًا يتوافر لها كل ما يتوفر للبحوث من شرائط ومناهج، ابتداء من العنوان الذى يحرص على أن يكون طويلا يشمل كل نقاط البحث، إن له قصة بعنوان «تقارير شاملة ونهائية عن بعض الحالات الخطرة التى تجلس فى هدوء فى مقهى

على جانب من الأهمية» وله قصة أخرى بعنوان «كل الشخصيات فيها يلى تخيلية وأى تشابه بينها وبين أى شخص حى أو ميت محض تصادف». وهو يعرض فى قصته «تقارير شاملة» مثلا أربعة تقارير - يضع كل تقرير تحت عنوان خاص به - عن بعض حالات الملل لشخصيات تعيش فى فراغ ولا تعرف - على حد تعليقه على كل تقرير - من هو، ولا فى أى اتجاه يسير لذلك صارإلى كل ماهو مخالف للعقل، وتستخدم لغة علمية تعتمد على الاستشهادات ببعض التراكيب الشائعة، وتكثر فيها الجمل الاعتراضية التى تحاول أن تحدد الحقيقة أو تضيف إليها أو تستدرك عليها أى باختصار لاتقدم الفكرة إلا بعد تقليبهـا على شتى الوجوه والتحرى عنها، وكثيرًا مايأتى بجمل بـين الأقواس، وكثيرًا مايعلق عـلى بعض القضايـا فيرجـح بعضها ويبحث عن السبب لبعضها الآخر وكثـيرا مايـأتى بنظريـات وهمية ويحـاول أن يستدل عليهـا ببراهـين منطقيـة، إن الشخصيـة التى عرضها فى تقرير رقم (١) تدلى «بآراء هامة جدًّا فى تفكيره» على حد قوله إنها تؤمن إن الدجاج مثلا كائنات مسكينة تدعو للرثاء، إنها غبية وضعيفة تأكل أشياء رديئة،

وأحيانًا تلتقط الدود، والإنسان بعد ذلك لايتركها وحياتها وإنما يذبحها لطعامه بلا إحساس يساوره بالأسى والشفقة، أليس الآدمى عنصريًّا لجنسه فحسب؟ ثم يستطرد بجد شديد إلى التماس الأدلة على ذلك. وإن الشخصية رقم (٢) تتوصل إلى كشف مذهل يوضح بالتأكيد «أن الزمن الإنسانى مسطح وليس عميقًا كما نظن حتى ليبدو من خلاله أن الإنسان وأحواله أمر مضاد لكل حتمية» ويأخذ فى تفسير ذلك والبرهنة عليه بقضايا تشبه فى ظاهرها الأشكال المنطقية التى كان يستخدمها أرسطو والتى تقوم على المقدمات واستخلاص النتائج، ومن ثم فهو يستخدم البناءات العلمية وعبارات الفذلكة التى تلخص الموضوع أو المصطلحات التى ترتب مسببًا على سبب، والنتائج التى يتوصل إليها فى قضاياه منظمة ومنطقية.

إن القصة عند إبراهيم عبد العاطى فى تحليلها النهائى -وعلى الرغم من شكلها العلمى الخارجى- هى قصة نفسية تغوص إلى أعماقه اللاشعورية، وهنا سر الأحلام ومواقف الطفولة والخوف والرعب وحديث البحر وطبقات الأرض الجيولوجية التى يغوص فيها. وحديث الموت وأمه ووالده

والحيطان المصمتة، وهنا تأتى قصته «دعد» صورًا نفسية، تختلط فيها صورة والده بصورة أمه بصورة القط بصورة الردهات التى يسير فيها بصورة القوم الذين يتقدمون نحوه، إن «دعد» هى معشوقته التى تكمن فى لا شعوره الداخلى، وتعبر عن رغبته المكبوتة، إن هذا الاسم نفسه يتكرر فى قصة «كل الشخصيات فيها يلى تخيلية»، ويحمل الإيحاء نفسه بحياة الحب والصفاء التى يحلم بها، ولكنه لن يصل إليها، فإن قصة «دعد» تنتهى وقد نهشتها القطة وصبغت أسنانها بدمائها وقصة «كل الشخصيات فيها يلى تخيلية.» تنتهى وقد فشل الحلم واستحالت المحارتان الفريدتان - وهما المقابلان لعينى «دعد» الفيروزيتين - إلى مجرد عشب مرجانى. إن القصة عند إبراهيم عبد العاطى ترجع فى نهاية أمرها إلى قصة الاستكناه الباطنى التى رأينا نماذج منها عند إدوار الخراط وأحمد هاشم الشريف ومحمد إبراهيم مبروك. وكل ما هنالك إن إبراهيم عبد العاطى قد نثر هذا الباطن على «مشرحة» أمامه، وأعمل مبضعه فيه وجعل يقسمه ويصنفه ويفصل جزءاً عن جزء ويضع لكل جزء بطاقة ويعلق عليه ويبحث عما وراءه. ولاشك أن هذا تبسيط للأمور ومعالجة للفن

توقعه فى الجفاف والبرودة، إن الحالات النفسية خصبة وثرية ومليئة بالإشعاعات والمنحنيات إنها عالم مختلط ومركب يصعب تحديده وتقسيمه إلى أجزاء ينفصل بعضها عن بعض بطريقة حادة. ولاشك أن هذا هو السبب فى الإحساس بالجفاف واليبوسة فى قصة إبراهيم عبد العاطى قد يكون الجفاف مقبولا - بل لابد منه - فى الدراسات العلمية، أما هنا فنحن أساسًا إزاء الفن الذى هو قبل كل شىء جمال، يحاول كل فنان أن يعرضه بطريقته الخاصة والمتأثرة بتكوينه الخاص ولكن كل الطرق تؤدى فى النهاية إلى ذلك الشىء المشترك بين كل الفنون، إنه الإحساس بالجمال الذى يفصل بين لغة العالم ولغة الأديب، إن كلاً منهما يتعامل مع أداة واحدة هى مفردات اللغة، ولكن الأديب يضم بعضها إلى بعض بطريقة فيها - مهما تأثرت بالعلم ومصطلحاته - ذلك الشىء الذى يجعل الألفاظ تتحرك وتقاتل وتتخاصم وتدخل فى علاقات. إن إبراهيم عبد العاطى - فى تكوينه الفكرى - باحث قد ضل طريقه، ومن ثم كان جهده فى القصة جهدًا فى غير محله، إن الفن لايجرد اللحظة النفسية من خصوبتها ولايحرم الزمن اللاشعورى، من سيولته، بل

يحاول أن يقتنص هذه اللحظة بكل تركيبها وبكل جذورها، وأن يرسم سيولتها ويعانى من أجل الإتيان بالصور المزدحمة التى تتعاون كل صورة على إبراز جانب من هذه اللحظة ولكنها ككل تحاول الإمساك بها. أما تفتيت اللاشعور وتقسيمه إلى ذرات ومعاملة كل ذرة على حدة وتحت بطاقة مختلفة، فإن هذا يبتعد به عن حقيقته، فالكل ليس هو الأجزاء منفردة ومنفرطة، ولكنه الأجزاء فى حالة تركيبها.

إن إبراهيم أصلان – مثلا – لم يقع فى الجفاف والبرودة ولم يتجاف عن منطق الفن، على الرغم من التقريرية الواضحة فى قصصه وميله للحياد والموضوعية، وإيثاره للغة سهلة ميسورة وحشده كثيرًا من لغو الحياة اليومية وثرثرة المقاهى الفارغة، إننا نحس – على الرغم من كل ذلك الذى يبدو قريبًا من العلم والتقريرية – بالفن ينشر أريجه فى ذلك الجو الرقيق الأسيان، وفى تلك الحركة المتصاعدة فهو فى قصة «رائحة المطر»، يحشد كثيرًا من صور الحياة اليومية وكثيرًا من غثاء الكلام والثرثرة، بطريقة حيادية وموضوعية، دون تدخل وإحساس يفرض نفسه بأن المؤلف يسوق القارئ نحو غرض معين. إن هذا الوصف التفصيلى

وقع فى البئر، الرأس المقطوع، الوجه المركب من الخلف، نيشان الصفيح. إن كل ذلك يتناسب مع عقلية رجل مخبول ويرضى عقلية مستمعين محرومين ويقوم معادلا متوافقًا مع جو الاضطراب والضياع.

وقصة «المستأجر» تكاد تقترب من طريقة ألان روب جرييه التى تعتمد على الوصف الدقيق وعلى تتبع الجزئيات، إن جرييه فى قصة «الشاطئ» يصف حركات الأطفال وآثار أقدامهم وحركات الطيور وآثار أقدامها، بطريقة تبادلية بمعنى أنه يتنقل من هذه إلى تلك فى حركة ميكانيكية خالية من الشحنة الإنسانية، وإن إبراهيم أصلان هنا ينتقل من وصف الفتاة الصغيرة والرجل الضئيل إلى وصف كفه الموضوعة أمامه، إلى وصف نجوم السماء، إلى وصف السطح، وهنا تظهر للأشياء أهميتها وحضورها الذاتى إنه يصف كفه وما بها من عروق وشرايين وصفًا يعطيها استقلاليتها وكأنها شىء منفصل عنه له وجوده الخاص، ولكن القيمة الإنسانية عند أصلان لم تختف، فمازالت مشاعر الراوى تلون القصة بلون أسيان داكن، ولايزال يخلع على الأشياء من مشاعر الشخصية وهى هنا ذلك الموظف المقهور الذى تكدست

أمامه أوراق المصلحة، والقصة - على الرغم من هذا الوصف المحايد وهذه الاستقلالية للأشياء - ترتد بنا فى نهاية الأمر إلى قصة تكشف عن شخصية المستأجر المرهقة إن العنوان لم يكن السطح أو الشاطئ الذى يضم فوقه الإنسان والشىء دون انتباه للفرق بينهما، ولكنه كان المستأجر الذى يلون كل ما أمامه بمشاعره المرهقة التى استطاع المؤلف أن يكشفها عن طريق تلك الأفعال المتتالية وذكر الأحداث التافهة إنه مثلا يقول «وقفت أمام الحوض وفتحت الصنبور واغتسلت جيدًا وبعد أن اغتسلت جيدًا أغلقت الصنبور وجففت وجهى.... واتجهت إلى المشجب المعلق فى الركن البعيد ورفعت قميصى وأدخلت يدى فى جيب سروالى وأخرجت قدمى وأعدت القميص إلى مكانه.. مرة أخرى ثنيت ساقى تحت المائدة الخشبية وأنا أعود إلى مقعدى ووضعت القلم ونظفت عينى المجهدتين وأمسكت حافة المائدة الخشبية ودفعت بنفسى إلى الوراء».
وكان من الممكن أن يخفف من ذلك التتابع فى الأحداث، ولكنه ممكن مستحيل، لأن هذا التتابع لم يأت اعتباطًا، وليس دليلا على أن المؤلف قد فقد السيطرة على قصته وتاه

منه عنصر الاختيار، ولكنه وسيلة فنية لاتغنى عنها سواها، حين يراد التعبير عن رتابة الحياة وتحولها إلى ثقل كريه يجعل ممارسة هذه الطقوس أمرًا فظيعًا ومحسوبًا.

وهذا الشىء نراه عند جميل عطية أيضًا، إنه - كإبراهيم أصلان - يعمد إلى اللغو والثرثرة وتوافه الأحاديث فيحشرها فى قصصه، ولكن كل ذلك محكوم بقانون فنى أيضًا يضفى على هذه التوافه شيئا من الجمال، إن الثرثرة التافهة حول الدواء والأغنيات والجو والحرب، تتردد فى قصة «القاهرة فى العشرين من سبتمبر». وإن الحديث العادى يدور بين الصديقين فى قصة «حداد الأصدقاء»، ولكن كل ذلك - ورغما عن مظهره البسيط - محكوم بقانون فنى.

ولكن إبراهيم أصلان يضفى على قصصه شيئًا من الجمال الأسيان الوديع. وهو يستخدم الألوان الهادئة فيجعلنا نحس أننا إزاء جدول صغير ينساب بين طبيعة لم تمسها يد إنسان، أو أننا إزاء لوحة انطباعية، وهو دائمًا يرى الجمال والانسجام فى الدفء الإنسانى، لقد تحطمت القوقعة فى قصة

«فى جوار رجل ضرير» وأدرك الرجل أن الحيـاة فى معناهـا الحقيقى هى التى تكون بين الأهل، والمجنون الذى يعانق الناس فى قصة «رائحة المطر»، هو فى حكمة لقمان لأنه يدرك مالا يدركه العاديون الذين تستهلكهم عجلة الحياة المخيفة وتميت فيهم حلاوة الطفولة والحنان للأشياء. والشخصيات الهادئة الرقيقة هى مجاله فى التصوير، فقد تكون تلك الفتاة التى لها وجه طفل وجسد امرأة، والتى تعبث بلعبها الصغيرة فى ساعة تقتنصها، وهى تؤدى المكتوب تحت سيطرة الناقوس الفضى الكبير، وقد تكون ذلك الطواف البديل الذى هده الإعياء وتقدمت به السن وظن أن المهمة قد انتهت بنجاح، ولكن هذا الكهل ذا الوجه القديم الذى يتكئ على عصا ويعصب إحدى عينيه بخرقة باليه يتبدى له فى نهاية الرحلة فيحطم كل أحلامه، إن أبا الهول طارح الألغاز كان يختار ضحيته قديمًا، «ممن تواترت عليهم النعم وذهب سمعهم بين الناس» على حد تعبير أرسطو، أما الضحية هنا وصاحب المأساة فهو ذلك الإنسان العادى فى رحلة الحياة اليومية.

أما جميل عطية فإن لوحاته جامدة ومختلطة، أقرب إلى

الخارج، من زحمة الحياة وثرثرتها، ومع ذلك لا نحس بالجفاف الذى يأتى نتيجة مرض يصيب العمل الفنى فى صميمه، إن شيئًا من الجمال رقيقًا وأسيان يغلف لوحات أصلان، وشيئًا من التكعيبية يشكل عالم جميل.

وقد نجد للشكل عند إبراهيم أصلان استقلاليته عن المضمون بمعنى أنه يتحول إلى تأمل للتجربة لا عنصر منها، ربما بسبب حرصه على الوصف التسلسلى، إن قصة «فى جوار رجل ضرير» تتسلسل رقمًا فرقمًا، وكل رقم يؤدى إلى ما بعده ضرورة أو احتمالاً، وإن قصة «الطواف» تتسلسل بدءًا من الرحلة حتى نهايتها، وإن قصة «اللعب الصغيرة» تتسلسل كذلك، منذ أن أزمع الرجلان على الذهاب إلى الفتاة الصغيرة حتى عودتهما خائبين. ولكن جميل عطية – فى بعض قصصه – يوظف الشكل ويجعله جزءا من المضمون وملتحمًا به، فلا نجد للشكل استقلاليته ولا نستطيع أن نفصل بينه وبين المضمون، إننا نقرأ قصة «ألحان غير متقابلة» فنحس أننا إزاء لوحة يتحد فيها الدال والمدلول وشكلها هو مضمونها، إنه لا يقول شيئًا بل قدم شكلاً هو الشىء الذى يريد أن يقوله، إنك لا تجد أمامك إلا بضعة

معان عن العمة والحمام والعمدة وملاحظ الأنفار، لا تقدم مضموناً محدداً، ولكن الفنية فى هـذه القصة أنها استـطاعت أن تكون لحناً، معناه فيه، وملتبس به، لا يتجاوزه ولا يتوارى وراءه، لقد لخص - فيما يقل عن صفحة - كل حياتنا وما فيها من اختلاط ولغو، إنها لمحة خاطفة ووتر مشدود، يصدر صوتاً مزنوقاً به بضعة ألحان قصيرة وخاطفة، ولكنها صورة لحياتنا المضطربة، إنه يحدثها عن مياه الشرب النقية وبيده كوز الماء تشم فيه رائحة الشبة ونوى المشمش، ويحدثها عن الوحدات المجمعة، فتحدثه عن المقبرة التى بناها العمدة وبها غرفة للسكنى ودورة مياه وهو فى قصة «القاهرة فى العشرين من سبتمبر» يرسم القاهرة فى نحو صفحة فيلخص جوهرها فى ذلك الحين، إنها لوحة ترى فيها طريقاً دون نهاية، ولوناً أصفر شاحباً، وأشياء مضببة، تراها من خلال قطرات عرق وعربة جنود صفراء وفتاة مريضة شاحبة وفتى مجهد تائـه، يسيران فى الـطريق الممتد تحت أرجلهما بلا نهاية، هذه هى القاهرة فى العشرين من سبتمبر، زحمة وعرق ومرض وضياع، واهتمام بالقصص والأغنيات أكثر من الاهتمام بأخبار المعركة ومجلس الأمن وكذلك قصة

«حداد الأصدقاء»، إنها لوحة كئيبة عن الجمود والكره والفقر فى القاهرة. إن الوجوه التى رسمها الرسام (فتحى أحمد) لهذه القصة حين نشرت بمجلة «المجلة»، كانت وجوهًا جامدة منقسمة أهم ما يبرز منها عيون خربة كعيون البومة أو كأنها أماكن مهجورة، ورءوس صلع ليس فوقها نابتة من شعر، وأفواه مفتوحة فى بلاهة وبؤس، هذه هى القاهرة حين عاد من أوربا، وأمورها مختلطة أيضًا تلبس أخته «منار» السواد ولا يعرف السبب، ويحدثه صديقه بنبرات تخلو من دفء الصداقة، إن أخته كانت على علاقة مع صديقه الميت، وإن أرملة صديقه أيضًا تستعد للزواج مرة ثانية، إنها حياة مشوشة خربة خالية من العنصر الإنسانى إنه يطلب من صديقه أن يساعده فى البحث عن شقة وعن عروسة فيجيبه بأن هذه أمور تحتاج إلى سمسار وإلى خاطبة، ولكن جميل لا يفضى بكل هذا من خلال حكايات وأحداث يقصها أو من خلال شخصيات يصورها ويتحدث عنها، بل هو يذكر حوارًا بلا هدف ويخلط أشياء بأشياء ويفجر الشكل نفسه، ويجعله جزءًا من التجربة، وجمله، لاهثة سريعة، وشخصياته متبرمة لا تريد أن تكمل مشروعًا ولو كان كلامًا، إنها تنطق

بالجملة فلا تكملها، وعباراتها قصيرة كدقات النياحة، وكلمة «قلت» تتكرر بين الحوار، وكأن المتكلم شاهد أو معلق يؤدى وظيفة «الكورس» فى المآسى الإغريقية. وهناك مسافة قد اتسعت بين الصديقين يمكن أن تلمس من تعليقات الصديق العائد من أوربا على موقف صديقه، إنه كثيرًا ما يقول عن صديقه: «ولم يعلق على كلماتى» أو «تبينت ذلك من نظراته» أو «كنت أعرف سر تعاسته».

إن إبراهيم أصلان يحرص على الزمن بمعناه التسلسلى، وعلى رسم الحدود، والاختلاط عنده مرسوم بعناية، فلا يجور حوار على حوار، ولا يختلط شىء بشىء أحاديث المقهى فى قصة «بحيرة المساء» ترتفع وتتصادم وتدل على الاضطراب، ولكن يمكن أن تميز الحديث عن الآخر، إن الأحاديث لا تختلط ولا تتضارب وإن كانت تدل على الاختلاط والاضطراب، فمن السهل أن تميز حديث اللاعبين حول «شيش... بيش» من حديث المجنون عن مقابر آبائه، من حديث العازف حول آخر نكته. والأحاديث تتناثر على المقهى فى قصة «رائحة المطر» أيضًا، ولكن من السهل أن تجد الحدود بين كلام الحاج وكلام أحمد

ونداء البائع على جلد الغزال وأسئلة صاحب الطربوش المنحرف، إن الخطوط عنده لا تتداخل، ومن السهل أن نتتبع كل خط على حدة، ونحدد دوره فى رسم اللوحة كاملة. على حين نجد الخطوط عند جميل عطية متداخلة كالألحان غير المتقابلة. إن جميل أقرب إلى التكعيبية، فى حين أن أصلان لم يتخلص تمامًا من دائرة التقليدية ولا يزال يعمل فى حدود التأثيرية القديمة.

ولكن الإبداع عند جميل عطية يتلكأ حين ينحرف به الأمر إلى الحرص على إعطاء المغزى إن القصة حينئذ لا تصبح هدفًا لذاتها ولا تنال من الاحترام ما هو جدير أن يبذله الكاتب من أجلها فحسب، إن القصة عندنا لم تدخل فى عداد الفن، إلا يوم أن تخلصت من بقايا «فكرة الإصلاح» التى ظلت مسيطرة عليها طول فترة الرواد، بل وعند كثير من الجيل الذى أتى بعدهم، لقد تشبثت القصة بهذه الفكرة لتنال احترام المحافظين والتربويين، ولتكون جديرة بالقراءة من جيل ينظر إليها على أنها «قنطار خشب ودرهم حلاوة» على حد تعبير العقاد: ولتنال احترام النقاد ذوى المناصب الرسمية - أمثال الدكتور أحمد ضيف

والدكتور منصور فهمى - والذين كانوا يرون فى القصة عملاً فيه عبرة وعظة، أو عملاً موجهًا لخدمة المشكلات الاجتماعية.

إن جميل عطية يصاب بالتلكؤ حين يحرص على المغزى الإنسانى ويجعل قصته وسيلة لهدف خلقى، إنه يبدأ قصته «المربع الدائرى» بداية متفوقة، فهذا شخص غير عادى يدرك المأساة، ويرى يدًا صغيرة تسبح فى فضاء الغرفة، وتتسلق الجدران، وتكتب كلمات غريبة وبلغة لا يفهمها إلا هو، إنه ذلك الإنسان الذى لا يكتفى بالمظهر الخارجى، ولا يطمئن إلى المواضعات العادية، إن الأشياء تتحلل أمامه إلى أصولها الحقيقية، فيرى فيها المكعبات والدوائر المثقوبة، لكن هذه البداية الطيبة قد تلكأت، حين جعل المؤلف يلح على هذا المعنى الخلقى الكامن وراء موضوع الخادم التى كشف الثقب عن مأساتها، إنها مريضة وتعيسة، إن أمه تذبحها وتذبح طفلها الوليد الذى تركته بالمنزل وجاءت لتخدمهم، لقد ذرف المؤلف الدمع من أجل مأساتها، وجعل يريق عاطفته ويكشف عن انفعاله بعبارات خانقة «العصفور يا أمى، العصفور الذى تركته أمه وحيدًا عند

بنضال حاد. إن فلسفة عبده جبير هى فى تعانق الموت والحياة - كوجهى العملة - فى صورة واحدة، وإن كان هذا التعانق قد أفلت منه فى قصة «أغنية العماد الخالص»، فبدأ فكرة ذهنية أكثر منه إحساسًا فنيًا، ومن ثم جاء مشهد الجار (صورة الموت) فى آخر القصة وكأنه ملصق إليها ليكمل فكرة المؤلف، إن القصة هى وصف الاحتفال بمجىء طفل، وكأن عبده جبير قد أحس بأن القصة حينذاك ستكون من القصص العادية، فأضاف إليها المشهد الأخير الذى لم ينم من داخل القصة ولم يعايش الأحداث من أولها.

إننى لم أقرأ فى قصص الشبان إحساسًا مركزًا بالموت كما قرأته فى قصة عبده جبير، إن قصة «ضوء مصباح الغاز» هى وصف عملية، دفن لطفل صغير يرقد فى لفافة بيضاء بين أمه وأبيه داخل عربة تسير بهم نحو المقابر، إن هذه القصة تستقطر الأسى والحزن، وهو أسى باق لا تهدئه دمعة، وحزن مقيم لا يذهب به شىء، لأنه مرتبط بكون لا يفهم وبلغز لا يحل، وهنا سر إشارته المتكررة فى قصصه إلى الطبيعة، كرمز إلى نظام كونى لا يعطى جوابًا، يقول عبده جبير وهو يصف عملية الدفن «ونظرت بعيدًا ناحية تلك

الأشياء المتراقصة والسائلة والفراشات والطيور الصغيرة فوق غصن متدل نحيل وعندما نظرت كان طرف القماش الأبيض يهبط ببطء على صوت الكلمات الخافتة إلى أسفل، فبدت أشعة صفراء على وجهه وكان السائق يستدير بالعربة فى اتجاه الطريق الضيق المحفوف بشجيرات الصبار». وفى قصة «الأمواج» تنفجر الحياة كلعبة راقصة ثم سرعان ما تختفى بدون فهم، إن المرأة تأتى فجأة إلى شاطئ الترعة، وتتمتم بموال، وتخلع ثيابها، ثم تختفى بين الأمواج ولا تترك إلا ثيابها معلقة على جذع شجرة، إنه منطق الأمواج المعربدة، وهو منطق كونى لا تتميز به المرأة بشىء عن هذا الحجر الذى يعلو ثم يسقط بتعمد شديد فى قلب الترعة، أو عن هذا العصفور الذى يسقط على الأرض كورقة خضراء أو عن هذه العجلة السمينة الحمراء التى تركض بقوة وتندس داخل أعواد الذرة.

وتحت ثقل الإحساس بالموت نجد عبده جبير مطاردًا من شىء مجهول يتبعه، إن أصواتًا تتعقبه وترن خلفه، ولا تتوقف إلا ساعة أن يقفل الباب خلفه «قصة صورة الخوف ليلًا»، أو ساعة أن ينسى نفسه وسط الزحام «قصة

التجوال»، ولكنه لن يظل وراء الباب أو مع الناس دائمًا، ومن ثم فالخطوات فى انتظاره فى إلحاحها ودويها، إن حاسة السمع تلعب دورًا كبيرًا عند عبده جبير، إن العالم ينحل إلى أصوات مرعبة وفزعة، والطريق عنده هو ضحكات ونداءات متداخلة وصوت طرقات اللاعبين على المقهى ونحس بأنه يلهث تحت وطأة الموت وداخل هذا العالم المطارد ويبتدئ هذا فى ذلك الإيقاع السريع الذى ينبث خلال القصة وكأنه طبول الموت، وفى حرصه على تلك الجمل القصيرة اللاهثة والتى تخلو من حروف العطف وأدوات الوصل، والتى تنعزل كل جملة فيها عن الأخرى وتبدو وكأنها جزيرة قائمة بذاتها وتتوجس خيفة من الجملة التى تجاورها.

إن الأمور العادية التى يحياها بقية الناس لا تمر على عبده جبير بسهولة إنه يحترق مع كل دقيقة تمر، إن أى حدث مهما كان يحفر فى داخله شيئًا، ومن هنا سر حرصه على تسجيل تتابع الأحداث تسجيلًا يدل على الإحساس بها وبمطاردتها له، إنه مثلًا يقول فى قصة «الجلوس الطويل» «... أمسكت السيجارة، وضعتها فى فمى، أشعلت عود

والدكتور منصور فهمى - والذين كانوا يرون فى القصة عملاً فيه عبرة وعظة، أو عملاً موجهًا لخدمة المشكلات الاجتماعية.

إن جميل عطية يصاب بالتلكؤ حين يحرص على المغزى الإنسانى ويجعل قصته وسيلة لهدف خلقى، إنه يبدأ قصته «المربع الدائرى» بداية متفوقة، فهذا شخص غير عادى يدرك المأساة، ويرى يدًا صغيرة تسبح فى فضاء الغرفة، وتتسلق الجدران، وتكتب كلمات غريبة وبلغة لا يفهمها إلا هو، إنه ذلك الإنسان الذى لا يكتفى بالمظهر الخارجى، ولا يطمئن إلى المواضعات العادية، إن الأشياء تتحلل أمامه إلى أصولها الحقيقية، فيرى فيها المكعبات والدوائر المثقوبة، لكن هذه البداية الطيبة قد تلكأت، حين جعل المؤلف يلح على هذا المعنى الخلقى الكامن وراء موضوع الخادم التى كشف الثقب عن مأساتها، إنها مريضة وتعيسة، إن أمه تذبحها وتذبح طفلها الوليد الذى تركته بالمنزل وجاءت لتخدمهم، لقد ذرف المؤلف الدمع من أجل مأساتها، وجعل يريق عاطفته ويكشف عن انفعاله بعبارات خانقة «العصفور يا أمى، العصفور الذى تركته أمه وحيدًا عند

نهاية الحديقة وذهبت لتقدم القرابين والشكر إلى الأسد لقاء عدة مليمات»، إن الاهتمام بهذا الموضوع والتركيز عليه - فى مساحة كبيرة - كاد ينحرف بنا إلى قصة كلاسيكية، عن خادم مسكينة يستغلها الأثرياء، ويدفعنا إلى اتخاذ موقف خلقى نكون فيه «ضد الرذيلة ومع الحق». كما كادت قصة «خطبة هامة بين قوارير الزيت» تنزلق إلى قصة تربوية تكشف عن نفسية مهزوزة لشخص يضيق برئيسه وبزملائه فى العمل وبحياته فى المنزل، ولكنه لا يستطيع أن يفضى بما فى نفسه، ولا أن يجاهر رئيسه بأنه لا يستطيع أن يميز الألوان فى الظلام بإصبعه كما هو يدعى، إنه جبان، وهذا الوصف لم أستنتجه من عندى، فإن المؤلف قد كشف عنه أكثر من مرة وبعبارات تشنجية «جبان يخشى الآخرين. إذن تكلم بصوت عال إنه شخصية مقهورة يؤثر الصمت على الرغم من أنه يكلفه من المشقة أضعاف ما يعانيه لو تحدى وتكلم كما يقول» ومن ثم لا يجد نفسه إلا بين مخلوقات قوارير الزيت، بين الزجاجات الصماء التى يمكن أن تصغى لكلامه ولا تنهره، إن القصة هنا - على الرغم من إشارتها الفنية - من قصص التربية النفسية التى تصور

شخصية عاجزة تخشى الناس وتستعرض فروسيتها أمام قوارير الزيت، وهذا الإلحاح على اللمسات النفسية انحرف بها إلى قصة التيار النفسى وجعلها من أضعف قصصه، إن قصة محمد حافظ رجب التى عاشها بين مخلوقات براد الشاى المغلى تتفوق هنا لأنها لم تربط وجودها بمعنى تربوى، ولم تهتم بتحليل نفسية شخص ورد عقده إلى جذورها الأولى.

أما عبده جبير فمع أنه يتفق فى أشياء كثيرة مع إبراهيم أصلان ومع جميل عطية، فى الاعتماد على الوصف، ورصد مظاهر الحياة الخارجية، وتسجيل لغو العيش، والثرثرة اليومية، إلا أنه يختط له طريقًا متميزًا. إن قصته لا تشى بشخصيات أسيانة ولا بلمسات إنسانية ولا بخطوط رقيقة، ولكنها فى الوقت نفسه ليست لوحات تكعيبية جامدة لا تنطق. إنها تقطر إحساسًا حادًّا. والموت عنده هو صنو الحياة، ليس هو عدمًا أو نهاية، ولكنه جانب القمر المظلم، يموت الحادى فى قصة «كوميديا الأرغول»، وفى الوقت نفسه يبدأ الابن حياته على مرقب من ذلك العجوز ذى اللحية البيضاء والذى هو رمز التاريخ والزمن. ويولد الصغير فى قصة «أغنية العهاد الخالص»، وفى الوقت نفسه يموت الجار

بنضل حاد. إن فلسفة عبده جبير هى فى تعانق الموت والحياة - كوجهى العملة - فى صورة واحدة، وإن كان هذا التعانق قد أفلت منه فى قصة «أغنية العماد الخالص»، فبدأ فكرة ذهنية أكثر منه إحساسًا فنيًا، ومن ثم جاء مشهد الجار (صورة الموت) فى آخر القصة وكأنه ملصق إليها ليكمل فكرة المؤلف، إن القصة هى وصف الاحتفال بمجىء طفل، وكأن عبده جبير قد أحس بأن القصة حينذاك ستكون من القصص العادية، فأضاف إليها المشهد الأخير الذى لم ينم من داخل القصة ولم يعايش الأحداث من أولها.

إننى لم أقرأ فى قصص الشبان إحساسًا مركزًا بالموت كما قرأته فى قصة عبده جبير، إن قصة «ضوء مصباح الغاز» هى وصف عملية، دفن لطفل صغير يرقد فى لفافة بيضاء بين أمه وأبيه داخل عربة تسير بهم نحو المقابر، إن هذه القصة تستقطر الأسى والحزن، وهو أسى باق لا تهدئه دمعة، وحزن مقيم لا يذهب به شىء، لأنه مرتبط بكون لا يفهم وبلغز لا يحل، وهنا سر إشارته المتكررة فى قصصه إلى الطبيعة، كرمز إلى نظام كونى لا يعطى جوابًا، يقول عبده جبير وهو يصف عملية الدفن «ونظرت بعيدًا ناحية تلك

الأشياء المتراقصة والسائلة والفراشات والطيور الصغيرة فوق غصن متدل نحيل وعندما نظرت كان طرف القماش الأبيض يهبط ببطء على صوت الكلمات الخافتة إلى أسفل، فبدت أشعة صفراء على وجهه وكان السائق يستدير بالعربة فى اتجاه الطريق الضيق المحفوف بشجيرات الصبار». وفى قصة «الأمواج» تنفجر الحياة كلعبة راقصة ثم سرعان ما تختفى بدون فهم، إن المرأة تأتى فجأة إلى شاطئ الترعة، وتتمتم بموال، وتخلع ثيابها، ثم تختفى بين الأمواج ولا تترك إلا ثيابها معلقة على جذع شجرة، إنه منطق الأمواج المعربدة، وهو منطق كونى لا تتميز به المرأة بشىء عن هذا الحجر الذى يعلو ثم يسقط بتعمد شديد فى قلب الترعة، أو عن هذا العصفور الذى يسقط على الأرض كورقة خضراء أو عن هذه العجلة السمينة الحمراء التى تركض بقوة وتندس داخل أعواد الذرة.

وتحت ثقل الإحساس بالموت نجد عبده جبير مطاردًا من شىء مجهول يتبعه، إن أصواتًا تتعقبه وترن خلفه، ولا تتوقف إلا ساعة أن يقفل الباب خلفه «قصة صورة الخوف ليلًا»، أو ساعة أن ينسى نفسه وسط الزحام «قصة

التجوال»، ولكنه لن يظل وراء الباب أو مع الناس دائماً، ومن ثم فالخطوات فى انتظاره فى إلحاحها ودويها، إن حاسة السمع تلعب دوراً كبيراً عند عبده جبير، إن العالم ينحل إلى أصوات مرعبة وفزعة، والطريق عنده هو ضحكات ونداءات متداخلة وصوت طرقات اللاعبين على المقهى ونحس بأنه يلهث تحت وطأة الموت وداخل هذا العالم المطارد ويبتدئ هذا فى ذلك الإيقاع السريع الذى ينبث خلال القصة وكأنه طبول الموت، وفى حرصه على تلك الجمل القصيرة اللاهثة والتى تخلو من حروف العطف وأدوات الوصل، والتى تنعزل كل جملة فيها عن الأخرى وتبدو وكأنها جزيرة قائمة بذاتها وتتوجس خيفة من الجملة التى تجاورها.

إن الأمور العادية التى يحياها بقية الناس لا تمر على عبده جبير بسهولة إنه يحترق مع كل دقيقة تمر، إن أى حدث مهما كان يحفر فى داخله شيئاً، ومن هنا سر حرصه على تسجيل تتابع الأحداث تسجيلاً يدل على الإحساس بها وبمطاردتها له، إنه مثلاً يقول فى قصة «الجلوس الطويل» «... أمسكت السيجارة، وضعتها فى فمى، أشعلت عود

الثقاب قربته من فوهة السيجارة، أبعدته مرة أخرى، نفضته وألقيت به بعيدًا لم أكن راغبًا فى شىء، أبقيت السيجارة بين إصبعى» إنه بهذا يرصد ثقل الأشياء العادية ويتنبه لعوارض الأحداث اليومية.

ويفرض أسلوب «الكاميرا» وتبادل اللقطات نفسه بوضوح على مجيد طوبيا، إن قصصه: «الوجه الآخر، المكان والزمان، الزفة» تكاد تكون أفلامًا سينمائية قصيرة تعتمد على تبادل المناظر واستخدام الحركة والحدث وعلى سرعة التغيير، إن الكاميرا هنا تلهث وراء المناظر وتحشدها أمام القارئ حتى لايمل ويسخط، وإرضاء القارئ هنا مهم بل هو أساسى بلغة الكاميرا التى تحاول أن تسترضيه وتجذبه نحو شباك التذاكر، إن قصة «الوجه الآخر»، تتحول إلى لقطات سينمائية تحشد بطريقة تراكمية لتعبر عن فكرة المؤلف، إن العالم فى حالة حرب وصراع ومن ثم يحشد المؤلف منظر الأطفال وهم يلعبون لعبة الحرب، ثم منظر الكلب والقطة وهما يتعاركان، ثم منظر تمثيلية بالتليفزيون عن «اليكترا» رمز الحقد الفظيع، ثم منظر الأخبار وهى تتحدث عن أنباء هيروشيما.. وتتجاور هذه المناظر - بطريقة

المونتاج - لتجسد فكرة المؤلف، ثم يحدث التحول وبطريقة سينمائية كذلك تعتمد على المقابلة والضد - فقد ظهر شخص ذو لحية بيضاء يدعو إلى السلام فتجمع الناس حوله وإذا بالمناظر تتغير - على طريقة الضد أى طريقة الحزن الشديد يعقبه سرور شديد - فالأطفال يلعبون لعبة جديدة، يقوم أحدهم بدور الطبيب ومعه عدة فتيات يقمن بدور الممرضات. وآخرون أحضروا آلات موسيقية يعزفون عليها أما الكلب فقد نام هادئًا وبجواره القطة قد ركنت رأسها على ظهره فى حين تتهادى من التليفزيون مع النسمات اللطيفة أغنية حب هادئة، ثم يقدم المذيع تمثيلية «لغة الزهور»، ثم ندوة حول موضوع «الأرض دولة واحدة». وتنتهى القصة كذلك نهاية سينمائية، لا تترك القارئ والمتفرج - فهما هنا سيان - فى حالة لبس وقلق، فقد تبين أن الرجل يحلم إذ استيقظ على صوت ضجة كبيرة آتية من المطبخ، إن الكلب وإنها القطة لا يزالان كما هما يتعاركان. وهو يستعين فى هذه القصة بالحيل السينمائية واستغلال المناظر الطبيعية التى تعبر عن مشاعر الأبطال تبعًا لاختلاف الموقف، فتارة تكون الطبيعة خانقة

والحرارة مرتفعة، وعقارب الساعة تتصارع والعقرب الكبير يتحرك والعقرب النطاط يسرع للحاق به، والكلب يستولى على قطعة العظام من القطة وأنفاسه ترسم سحابة بيضاء على سطح المرآة، والظلام الدامس يعم الحجرة، وتارة تخضر الأشجار وترق النسمات ويصبح الهلال بدرًا ويشع ضوء خافت لنجم فى السماء، ويتعانق عقرب الثوانى مع زميليه، وكل ذلك باختلاف الموقف السينمائى، وبطريقة تعبر عن المشاعر وترسمها أمام القارئ أو المتفرج، بغية التأثير عليه وإدماجه فى الجو.

ويستخدم مجيد طوبيا هذا الأسلوب السينمائى فى قصة «المكان والزمان» أيضًا، إن المدرسة تقف فى الفصل أمام التلميذات ناقرة بقلمها على ذقنها، تحاول أن تتذكر وتتوارد على خواطرها المناظر، وفى كل منظر يصر المؤلف على تجديد المكان والزمان، فمن منظر فى صباح اليوم السابق فى الفصل وقد وقفت تلميذتها نبيلة تصحح الإجابة، إلى منظر فى اليوم السابق والمدرسة فى طريقها إلى المنزل وقد أحاطت بها التلميذات إلى منظر فى اليوم السابق وهى على باب الشقة تسأل أمها عن صحة طفلها المريض، ثم منظر الطفلة نبيلة

فى صباح اليوم السابق وقد وقفت فى الفصل تجهش بالبكاء بعد أن وبختها على إجابتها الخاطئة، ثم منظر فى مساء اليوم السابق بحجرة النوم وهى تحتضن طفلها المريض. إن المناظر تتبادل والأمكنة تتغير والأزمنة تتجدد فاكتسبت القصة حركة وتعبيرًا، نحن نحس أننا إزاء فيلم سينمائى يعتمد على الحدث وتغيير المناظر، ومن هنا لا نشعر بالملل ولا بكد الذهن والاستغراق فى التفكير. على الرغم من أنه يضفى على قصته طابعًا فلسفيًّا، فكثيرًا مـا يكون هنـاك مغزى إنسانى وراء مناظره المتتالية، يكشف عن الجوهر الحقيقى للإنسان وعن التوق إلى حياة الحب والسلام، فماذا لو أن هذا النجم المضىء فى أفق السماء قد غطى الظلام وملأ الدنيا سلامًا «قصة الوجه الآخر». وماذا لو أن الناس تعاملوا بالحب والتسامح حتى لا تختنق الأمنيات الطيبة (قصة المكان والزمان).

ولكن الربط بين هذه المناظر يتم - أحيانًا - بطريقة لفظية، إن المدرسة فى قصة (المكان والزمان) تستحضر وهى فى الفصل منظرها فى اليوم السابق وقد ضغطت على جرس شقتها «فلعلع» رنينه فى الداخل، وهنا تأتى اللفظة التالية

بسبب حيلة لفظية من صنع المؤلف، فقد «لعلع» داخل الفصل صوت تلميذة فجذبها من أفكارها وغير المنظر. وإن المعلم الجزار فى قصة «الزفة» يتذكر موقف زوجته التى خانته وجعلته «فرجة الناس»، وهنا يعلو صوت صبيه يعلن عن الثور المعد للذبح «والفرجة ببلاش.. اتفرج يا جدع» إن الرابطة هنا رابطة لفظية قد فرضها المؤلف من خارج القصة فهى ليست من داخل المنظر، والتلميذ والمدرسة لا يدركان هذه الرابطة اللفظية، والمعلم والصبى لا يدركان كذلك هذه الحيلة الخارجية إن اندماج القارئ فى القصة يتوقف ليفكر فى هذا اللفظ ومقاسمته للمؤلف العملية الإبداعية يعترضها تيار لفظى، ينقله من صفة الحضور والمشاركة إلى الخارج، خارج عملية المشاركة الإبداعية لكى يفكر فى تلك الرابطة اللفظية والتى هى بعيدة عن صميم الموقف، إنها من حروف الطباعة وليست من داخل المنظر.

ومحاولة استرضاء القارئ أو المتفرج مسيطرة على مجيد طوبيا إنه - على طريقة أهل السينما - يلجأ إلى المواقف الكوميدية التى تحاول أن تنتزع الضحك من المتفرج، هو فى قصة «الزفة» يقابل بين منظر المعلم وقد خدعته زوجه

الشابة ومنظر الثور المساق للذبح بطريقة ساخرة، إن المعلم يستعرض غفلته بينما تعلو أصوات الأطفال منادية (الثور قدامك، ثور متعافى اتفرج يا جدع)، إن الأطفال لا يقصدون السخرية أو المقارنة ولكن هذا الشيء من تدخل المؤلف لكى يستثير الضحك على شخصية بلهاء كالثور، ولهذا تنتهى القصة بهذه المقارنة - التى تنص على كل شيء - بين موقف المعلم وهو فى ذكرياته يدين نفسه بأنه «مغفل، مغفل، مغفل» وهذا الموقف الخارجى الذى ينهال فيه المعلم ضربًا على الثور ويصفه بأنه «ثور، ثور، ثور»، والمؤلف هنا يحرص على العد ثلاثًا كما حرص من قبل على العد ثلاثًا أيضًا.

إن فكرة استرضاء القارئ أو المتفرج وإدماجه فى الجو، هى المحور الذى ترتد إليه جميع أخطاء مجيد طوبيا، هو لا يريد أن يكدر القارئ، وأن يشغله بمشكلات غير قابلة للحل ولا أن يغرس فيه القلق والتوتر، ومن ثم فالقصة عنده واضحة ومنصوص على مغزاها وتعليقات المؤلف تتدخل فى الوقت المناسب لتنقذ القارئ من حالة التوتر، وتحميه من أن يكدر صفو الساعات، والعبارات المشحونة

التى تثير الاندماج وترفع من حرارة القارئ وتؤثر عليه تتوالى، إن جملاً مثل: قابيل لماذا تقتل أخاك هابيل: أين الأنباء الطيبة، إنها لمؤامرة أن آلهة العذاب تطاردنى، أخطأنا أعمتنا الشهوات - إن جملاً مثل هذه تكثر فى قصة «الوجه الآخر» فتكون بمثابة الموسيقى التصويرية التى تنمى المشاعر فى المشاهد وتنقله من حالة الوعى بنفسه، إلى حالة الاستسلام والاندماج فى المناظر، إنه فى قصة «الفار الذى لم يمت» ينص على كل شىء، هو لا يترك القارئ يشغل نفسه بالبحث عن المغزى، إن كل شىء واضح والعنوان نفسه يكاد يوحى بالمعنى، إنها مواقف حوارية بين صديقين تكشف عن تفسخ نفسية أحمد وتمزقها أمام صفة الجبن، إنه جبان لم يرد على المدير، إن الفأر الذى وجده فى المطبخ قاوم حتى النهاية ومع ذلك لم يمت. «اهدأ يا أحمد اهدأ. كيف؟ أنا أخجل من نفسى لقد وقفت موقفًا مخزيًا»، إن غرض القاص يتضح من خلال مثل هذا الحوار المشحون، الذى يكشف كل شىء ويبتعد عن التعقيد الفنى ومن هنا يفقد القارئ الجاد لذة المشاركة فى الخلق والاكتشاف، إن قراءة ثانية وثالثة لقصة مجيد طوبيا لا تصبح مثيرة وممتعة لأنها

تسلم نفسها وتقدم محصولها من القراءة الأولى على حين أن القراءة الثانية أو الثالثة للقصة الحديثة المعقدة فنيًّا لها لذتها، لأن المؤلف لا يفرض نفسه على القارئ من أول الأمر ويكشف له كل شيء، إنه يثق به وبقدرته على الاستنتاج والسيطرة على العمل الفنى، إن دوره لا يتعدى أن يكون وسيطًا، ووسيلة لميلاد عمل فنى، أما مغزى هذا العمل وتفسيره فهذا شيء ليس من مهمته ولن يبلغ به الغرور حد أن يدعى لنفسه هذه المهمة، إنه يجهض عمله لو فسـره، إذ سيحدده ويحرمـه من الإشعاعـات الفنية ومن التخلق مرات على أيدى القراء.

# القصة القصيرة وعبقرية المكان

قطعت القصة - فى بداية معرفتنا لها - جذورها بالحكايات الشعبية والروح الإقليمى، وكذلك بالموروثات العربية كالمقامة والنادرة والحكايات التاريخية، فقد أخذنا بروعة هذا الشكل الوارد من الغرب والذى جاء يحمل قضاياه ومضامينه كذلك وجعلنا نتحمس لقضايا ليست قضايانا الملحة، إن مشكلة مثل مشكلة الحب شغلت حيزًا أكبر بكثير مما شغلته مشكلة عمال التراحيل مثلا، بل وصل الأمر بالبعض إلى الضيق بواقعنا الذى لا يصل إلى مستوى المثال الغربى المترسب فى نفوسنا، إن سلامة موسى يرى أن القصة لا تفرخ فى هذا المجتمع المقفول، لأن الحجاب يقف عقبة أمام تصوير العلاقات بين الجنسين[1]، وكأن القصة لاتكون قصة إلا إذا صورت العلاقات بين الجنسين ونسيت ما يعتمل داخل المجتمع ويشغله فى مرحلته

(١) الهلال (يناير سنة ١٩٢٩).

التطورية إن عالمًا مثل الشيخ عبد القادر المغربى مصيب إلى حد كبير حين قال فى العشرينات عن القصة «هى فى موضوعات ومعان ليست مما ينطبق على أذواقنا ولا مما يلتحم بعاداتنا وتقاليدنا»[1].

حقًا، أحس البعض بأهمية خلق أدب مصرى غير مستورد، المازنى مثلا فى مقدمة «إبراهيم الكاتب» يدعو إلى خلق رواية مصرية، لأن لكل أمة خصائصها وطرائقها فى التفكير فالرواية الروسية غير الرواية الأمريكية. ويحيى حقى فى مقال نشره سنة ١٩٣٠ بالبلاغ يرى كذلك أن لنا ظروفنا الخاصة ومزاجنا الخاص، ومن ثم يجب على الأديب تصوير ذلك والكشف عن الروح المصرى من خلاله. ولكن ظل كل ذلك أمنية فى مقدمات الكتب وفى وعى النقاد، ولم يتم لها التشكل إلا فى بضع محاولات متوجسة ومنكمشة.

وسأحاول فى هذا الفصل أن أحدد ملامح قصة ترسم «الشخصية المميزة»، سواء كانت هذه الشخصية حصيلة بقعة مكانية، بكل ما فيها من ترسيات شعبية وبيئة تحدد ما يسمى بالشخصية الإقليمية، أو كانت حصيلة تاريخ،

(١) «الشيخ سيد العبيط» (الخاتمة).

بكل ما فيه من ثقل يحدد ما يسمى بالشخصية التاريخية.

وحقًا، عرفنا الكثير من القصص التى اتخذت من الريف المصرى مسرحًا لها، وعرفنا الكثير من القصص التى استوحت التاريخ، ولكن معظم هذه القصص لم تحدد الشخصية المميزة ولم ترسم الشىء الجوهرى الباقى، إنها تكتفى بوصف الطبيعة الريفية، أو بذكر العادات والتقاليد، أو بذكر أسماء الفلاحين واستخدام لهجاتهم. أو تكتفى باستخدام أحداث التاريخ واستلهام الأبطال والوقائع الماضية، إنها لم تصور الشخصية الإقليمية بغض النظر عن الأحداث الإقليمية العارضة، ولم تصور الشخصية التاريخية، بغض النظر عن الأحداث التاريخية التى تشكلت على مر الزمن وأصبحت ذات طابع مميز. ومن ثم نفتقد الخصوصية فى الكثير من هذه القصص بحيث أصبح الحديث عن الفلاح المصرى مثلاً، مجرد زخرفة تذكر الأسماء الريفية، وتصف الأزياء وتستعير اللهجات، وغير ذلك من أحداث عارضة لا تصور روح الإقليم ولا تستخلص الشىء المميز وأصبح هذا الكلام يمكن أن ينطبق - بشىء من التغيير فى الأسماء والتحوير فى اللهجات - على الفلاح فى روسيا أو الفلاح فى

كينيا أو الفلاح فى السودان، إن هناك فرقًا مثلًا بين لوحة ترسم سوقًا ريفيًّا، يحتشد فيه الفلاحون والفلاحات بملابسهم وسحنهم المعروفة، ويحملون فوق رءوسهم الطيور والخيرات الريفية كما نراه فى كثير من الرسومات التى تتخذ من الريف مسرحًا لها، وبين لوحة ترسم الجوهر الباقى وراء كثير من هذه المظاهر، وتبحث عن الثابت وراء العارض، إن لوحة الفلاحون «لكيزفان دونجن»، تشف عن التكوينات والملامح الجوهرية لهذه الشخصية التى هى بنت بيئتها وموقعها وعاداتها وتفكيرها ووضعها الاقتصادى، وذلك من خلال لون أبيض حاد يعكس توهج البيئة، ومن خلال مساكن يستند بعضها إلى بعض وتجرى فوقها الدواب، ومن خلال مئذنة ترتفع فى خلفية الصورة وتعلو كل شىء، ومن خلال صور غير واضحة لفلاحين، وقد انطرحت من الخلف ظلالهم السوداء، وكأنها ديدان متعرجة فوق شاطئ النهر.

إننى فى هذا الفصل سأتجاوز عن الكثير من القصص التى تهتم بالشىء العارض وتكتفى بالأحداث السطحية، وسأبحث عن القصص التى تقدم الشخصية المميزة، متخذًا

من قصة يحيى الطاهر مثالاً للقصة التى ترسم روح الإقليم، وتقدمه بكل ما فيه من رواسب جغرافية «وميثولوجية» وبيئية، ومتخذًا من قصة جمال الغيطانى مثالاً للقصة التى ترسم الشخصية التاريخية التى تكونت حصيلة سلوك اجتماعى وثقافى وسياسى، ونتيجة صراع بين الشعب بكل مكوناته والسلطة سواء كانت خارجية أو داخلية، مع احتراز لابد منه وهو أننى لا أقوّم هنا قصة يحيى الطاهر أو قصة جمال الغيطانى، وإنما أتعرض لهما من هذه الزاوية التى تبحث عن الشخصية المميزة، وتحاول أن تصف هذه الشخصية من خلال نتاجهما، فطبيعة هذه الدراسة وصفية إلى حد كبير، تتبع الشخصية الإقليمية أو الشخصية التاريخية وتحاول كشفها، وليست هذه الدراسة تقويمية تقوم نتاج هذا أو ذاك وتبين موضعه فى الحركة الأدبية فإذا ما تتبعت كائنًا ما فلا يعنى هذا أننى راض كل الرضا عن جميع أعماله، إننى مثلاً لا أرضى عن يحيى الطاهر لأنه لا يغامر كثيرًا فى الشكل، ولا تزال مرحلة الواقعية فى حرصها على إعطاء المغزى واضحة فى بعض قصصه مثل: «قابيل الساعة الثانية، طاحونة الشيخ موسى، ٣٥ البلتاجى»، ولأنه لم

يستـطع أن يبرأ تمـامًا من بصـمات يـوسف إدريس ولا سيـما فى مجموعته «أرخص ليال» مما نجده واضحًا فى قصص يحيى الطاهر التى تحمل اسم شخصية أو وصفًا لها مثل: الجد حسن، الوارث، محبوب الشمس. ولا أرضى كـذلك عن جمـال الغيطانى الذى استهلك طاقته فى طريقة لا يريد أن يتجاوزها وحصر نفسه فى دائرة لا يستطيع كسرها، بحيث أصبح يدور داخلها، ويهدر نشاطه فى الإسراف فى ذكر الأسماء التاريخية وتزاحم الأحداث والولع بالمصطلحات الغريبة والأحداث المثيرة، ولكن مع ذلك لابد من التعرض لهذين الشابين إذا ما كان الحديث عن الإقليمية والتاريخية، فهما فى رأيى يقدمان النموذج الأكثر وضوحًا ووفاءً بغرض الدراسة.

فمثلًا يحيى الطاهر استطاع أن يقدم لنا القصة الإقليمية التى تصور بقعة ما، بحيث تتحول هذه البقعة إلى شخصية تناوئ الفرد ويناوؤها. إن المكان عنده لم يعد مجرد أوصاف منثورة، «ورتوش» خارجية لاستكمال الصورة كما كان عند جيل الرواد، فلا يكون حزينًا لأن البطل فى أزمة، أو سعيدًا لأنه فى حالة لقاء مع حبيبته مثلًا، لقد تخلص من هذه التبعية

ليصير هو موضوع القصة، وأحياناً خالق الشخصية ومؤثر على مصيرها. وهنا سر القدرية فى قصة يحيى الطاهر، إنها ليست قدرية ميتافيزيقية مفروض أمرها على البطل، بل هى قدرية من صنع المكان بمحتواه البدائى والجغرافى والبشرى إنها قدرية غير متعالية ولا متجاوزة إنها من الأرض ومن ثم فهى تحمل شيئاً من الأمل، لقد كانت القدرية الإغريقية حتمية ومفروضة من فوق، وكانت المأساة تثير أكثر ما تثير عواطف الخوف والشفقة، أما القدرية هنا فهى من صنع ظروف إقليمية ويمكن التغلب عليها بشىء من التحدى، ومن هنا فلا نتوقع عواطف الخوف والشفقة عند يحيى الطاهر. بل إن العاطفة عنده قد تكون معدومة أو مجمدة، إن الشخصية فى قصة «معطف من الجلد» - ولا أقول البطل - تواجه بالجمود والصد من الآخرين، ولكنها فى النهاية ترفض الشفقة.

ويحيى الطاهر فى قصته الإقليمية يقدم لنا روح الإقليم، إنه يتجاهل الصفات العارضة ليبحث عن الجوهر الباقى، أو على الأصح هو يستخدم الصفات العارضة ويوجهها لخلق هذا الشىء الباقى. إن قصة «الرقصة المباحة» تستحضر لنا

بيئة الصعيد بحيث تكاد تشمها وتلمسها، فإذا كان فوكنر قد جعلنا نعيش عالم الجنوب ونشم رائحة كادى والأرض وزهرة الجمسن وعرق الزنوج، فإن يحيى الطاهر - مع الفارق بين رواية مركبة تحمل مجهودًا ذهنيًا وقصة قصيرة هى: «بداية الطريق» - يجعلنا نشم رائحة الصعيد والعرق فى مسام الرجال وزهرة الليمون وتكعيبة العنب، ويجعلنا نستحضر هسهسة الطيور وزحف الثعابين ووقع الخطوات. هو يكتب عن بيئة عاشها وتقلب فيها، إن الصغير فى قصة «الوارث» أو قصة «جبل الشاى الأخضر» هو يحيى الطاهر نفسه، إنه يرسم وقع هذه البيئة القاسية على الصغار، والتى تحول نفوسهم البريئة الساذجة إلى نفوس جبلية وحشية، إن الصغير فى «الوارث» يسرق مطواة خاله ويصطاد السمك ويطلع النخل، حتى يعد نفسه لهذا اليوم الذى يسترد فيه ميراثه المغصوب، إن أمه تدفعه إلى هذا وتعايره بأنه لا يزال صغيرًا وأنها تترقب اليوم الذى يكبر فيه ولا يكون مثل أبيه «فقد كان متسامحًا عليه الرحمة». إن صورة الجد تتكرر كثيرًا فى قصته، فإذا هى صورة فظة وعنيفة، إن الجد فى قصته «جبل الشاى الأخضر» شىء

رهيب وهو يمسك «بسيخ» ينتهى بحلقة وخطاف ويقلب الجمر ويصب الشاى المغلى، إنه كصورة «إله البركان وهو يصيح فى ابنه ويستحثه على تأديب حفيدته «اضرب... اضرب يا كامل»، والجد حسن - فى قصة مسماة بهذا الاسم - مخلوق لا يلين، مثل أحجار المعابد القديمة التى بنى منها منزله حتى مداعبته ثقيلة، ولكنها مستساغة فى تلك البيئة التى تؤمن بطابع العنف، إن اللون الأحمر لون أثير عند يحيى الطاهر، وكلمة «الدم» وترعة الدم تتكرر كثيرًا فى قصصه فتعكس طابع العنف، والصور النارية الوحشية تتوالى كتعبير عن روح هذا الإقليم.

إن يحيى الطاهر يكتب من داخل الإقليم، فاستطاع أن يحيط بكل أبعاده، وأن يرد المشاعر إلى جذورها الأصلية وأن يكمل الصورة، لقد كتب يحيى حقى فى أوائل الثلاثينات قصصًا عن هذا الإقليم[1]، فوقف عند وجه واحد هو وجه العنف ولكن يحيى الطاهر يرسم كذلك وجه العملة الآخر، فوراء العنف يكمن شىء من الحب، إن الأب فى

---

(١) مجموعة «دماء وطين».

قصة «جبل الشاى الأخضر» يقسو على ابنته ويجلدها، ولكنه فى الليل يركب ناقته «عاتكة» ويسير نحو الجبل ليستحضر وريقات الشاى الأخضر من أجل ابنه المريض. والأب فى قصة «الرقصة المباحة» يلقى بابنه فى البئر من أجل شرف الجماعة، ولكنه لا يستطيع أن يتمالك نفسه فيرتمى على جثته يبكيه «كما لم تبك امرأة فى القرية على ميت عزيز».

إنها تلك البيئة التى تتجاوز فيها الأضداد وتتزاحم فيها المتناقضات، إن الجد حسن يحمل نفسية متناقضة يصعب تحديدها هو يرحب بالضيف ويطعمه، ولكنه يخشاه ويتوجس منه، حتى يستولى على الكنز الذى يحلم به، إنه يحدث نفسه «امسك بتلابيب ضيفك وانظر فى عينيه، عينا الخضر تلمعان حقًا كجوهرتين فهو رسول، أما عينا المغربى فهما ماكرتان حالما تشوفان المال». إن التناقض هنا أمر مستساغ، بل هو الشىء الصادق لأنه من صنع البيئة وصنع الطبيعة، إن الطيب صالح فى رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» يسير بسيارته فى الصحراء، فيقسو الهجير وتشتعل الرمال وتثبت الشمس فى كبد السماء، ويكاد يفنى كل شىء

فلا يبقى له أثر سوى عظام جمل قد نفق. إن الليل هو الخلاص، إنه يقبل، إن شفق المغيب ليس دمًا ولكنه حناء فى قدم امرأة، إن كل شىء يتحول إلى الضد بمجرد أن يحل الليل وتهب النسمات الصحراوية الخفيفة إن قلبه حينئذ يتحرك بالحب الـذى لا حدود لـه، «وأنا الآن تحت هـذه السماء الجميلة الرحيمة أحس أننا جميعًا إخوة الذى يسكر والذى يصلى، والذى يسرق والذى يزنى، والذى يقاتل والذى يقتـل». لقد بعثت الحيـاة من جديـد وخرج البـدو من شعـاب الوديان وسفوح التلال، هذا هو الموت الذى كان يتبدى سـاعة الهجير يتحول إلى النقيض «يخرج الحى من الميت ويخرج الميت من الحى» هـذه هى أرض التنـاقض، أرض الشعـر والممكن وابنتى اسمهـا آمال. هـذه هى أرض التطرف فى الحب والبغض «يـا للسخريـة، الإنسان لمجـرد أنه خلق عنـد خط الاستواء، بعض المجـانـين يعتـبرونـه عبـدًا وبعضهم يعتـبرونـه إلهًـا أين الإعتدال».

إن يحيى حقى من أجل أنه غريب عن البيئة كتب من الخارج، بطريقة رجل يرقب ويشاهد ثم يروى ويقص، ومن هنا يقل تزاحم الأحداث عنده، إن «البوسطجى» يروى

مأساة داخل هذا المجتمع الغريب عنه، ومن ثم فنحن نحس بحضور المؤلف وبفلسفته وتعليقاته، أما عند يحيى الطاهر فنحس بحضور التجربة، إنه ينقل إلينا حياة الصعيد بكل ما تزخر به، وينقل إلينا الموقف الحى بكل ما فيه من مثول، والأحداث تتوالى فى حركة عنيفة ويتبع بعضها بعضًا، فيدخل القارئ فى الدوامة، ويعيش داخل الملحمة حتى نهايتها المأساوية.

ويتبدى فن يحيى حقى فى أنه أضفى على حادثة البوسطجى مأساة مكانية، إن المكان قد امتثل بكل محتواه ليصير قدرًا يؤثر فى الشخصيات، لقد كتب جمال الغيطانى قصة «منتصف ليل القرية» فإذا بها تشبه قصة البوسطجى فى بدايتها بل وفى تكنيكها، ولكن ينقصها ذلك الجو المأساوى الذى يضفى على القصة صفة الخلود، إن السقوط فى قصته لا يرجع إلى عنصر قدرى بقدر ما يرجع إلى عنصر شخصى، يتمثل فى عم عبد المقصود الشاذ ورئيس العمل، وفى شخصية يوسف نفسها التى كانت تحمل فى داخلها البذور الأساسية لسقوطها، إنها شخصية مدللة تحمل قدرًا من عناصر الأنوثة، فاستجابت لظروفها

وأعطت الفرصة لعم عبد المقصود لكى يتملكها.

ويبتعد يحيى الطاهر فى قصته - بوجه عام - عن التجريد ويترجم كل شىء إلى صور خارجية ومواقف بشرية، إنه لا يتحول إلى صرصار أو مخلوق فى براد الشاى، فيلوك حزنه وهمومه، إن البيئة فى عنفوانها وقسوتها لا تسمح له بهذا الترف، إنها لا ترحم القابعين مع أحزانهم، بل لابد معها من رد فعل يتمثل فى المجابهة بالمثل ورد العنف بالعنف إن البقاء هنا للأقوى، وحتى أكون قويًّا فلأترك حزنى ولأتعامل مع الواقع ولأحول كل مشاعرى إلى صور خارجية، ومن هنا نجد كل شىء عند يحيى الطاهر يكتسب صورًا محسوسة، فالظلام فى قصة «الشيخ حسن» يتحول إلى جمل بارك، والنوم فى قصة «الوارث» يتحول إلى شخص يحاوره ويلمس شعر بطنه الخشن، والحصار النفسى فى قصة «حصار طروادة» يكون من خلال نماذج بشرية هى صاحب التليفون وشبيه فؤاد المهندس والفتاة التى تلوك اللبان، والكابوس فى قصة «الكابوس الأسود»، يتم من خلال الحياة الخارجية (الباعة والطريق ولسان الماء). إن يحيى الطاهر لم يعش مع حزنه لا يبرحه، ولم يحاول أن

يصور للقارئ حالته الداخلية، بل ترجم الداخل إلى معادلات خارجية وصور ملموسة، إن حـزنه هـو «أنهار جاريـة بدم النفاس والولادة وليالى الطهور والزفاف، تشق الدروب الغارقة فى العتمة ومواء القطط ونبح الكلاب وعواء الذئاب وهـديـل الحـمام والآه والآى ونقيق الضفـادع ونعيب البـــوم، خمور مسكوبة ولعاب وبصاق ودم وقىء وأشجار صبار تتدلى منها غربان ميتة وخنازير نافقة...»، لقد اندهش الإنسان البدائى أمام صور الطبيعة وحول كل شىء إلى صور ملموسة فالإله هو شىء يكمن فى النار أو البرق أو البركان، والإلهام هو عفريت يلازم الفنان، حتى الكتابة هى من صنع ساحر يملك مفتاح السر فتنطلق كما ينطلق المارد من القمقم، إن يحيى الطاهر يكتب عن مجتمع لا يزال يحمل - برغم صفاته الطيبة - قدرًا من البدائية، إن الجد فى هذا المجتمع يتخذ صورة إله قوى يتحكم فى الأسرة، والتقاليد تتخذ صـورة طقـوس دينيـة يصعب تخـطيهـا «قصـة طـاحـونـة الشيخ موسى»، ومن ثم اندهش يحيى الطاهر أمام هذا المجتمع البدائى واستحضر موقف الفنان القديم، وإذا بكل شىء يتحول إلى أشياء ملموسة وعينية، إن التفلسف

والتجريد لا يجديان فى تلك البيئة العنيفة، إن امرأ القيس - وهو شاعر جاهلى - يحول كل شىء إلى صور حسية، إن الحزن عنده كليل طويل، والليل كموج البحر أو كجمل «أردف أعجازًا وناء بكلكل»، إنه يعبر عن ضمير بيئته وهى بيئة متصارعة لا تحتمل التفلسف أو النظريات، وكذلك يحيى الطاهر يعبر عن البيئة الصعيدية، التى هى أقرب إلى روح البداوة وطابع الصحراء، ومن ثم اكتسبت القصة عنده طعمًا حيًّا، إنها صور تتوالى وحركات تتبادل ومواقف يتبع بعضها بعضًا، إنه لم يقع فى الهلامية، وملامح قصته عينية وذات طعم حريف حقًّا أنه إنسان متمرد على مجتمعه ضائق بـه، ولكن نحس - على الـرغم من هـذا - أن هنـاك خيـوطًـا تشده إلى الواقع وتربطه بالمفارقات التى لا يرضى عنها وكثيرًا ما نجد عناوين قصصه تضع الشخصية فى حالة حصـار او فى مكـان معـين أو فى مـوقف محـدد «ليـل الشتـاء - ثلاث ورقات - ٣٥ شارع البلتاجى - طاحونة الشيخ موسى - قابيل الساعة الثانية»، وكثيرًا ما نحس أن المؤلف يريد أن يقول لنا شيئًا، أو يجعلنا نعيش فى أزمة قد تكون عند موظف صغير لا يستطيع تحت ضغط الوظيفة أن

يحقق ذاته قصة «قابيل الساعة الثانية» أو عند الولد الصغير الذى يرهقه الكيان الطبقى فى الصعيد قصة «ليل الشتاء» أو عند مجتمع القرية الذى يرزح تحت الخرافة والجهل قصة «طاحونة الشيخ موسى».

وهو من هذه الزاوية يختلف عن خليل كلفت، الذى كتب عن إقليم النوبة، ولكنه لم يهتم بالحدث والموقف الماثل والواقع الحى، لقد كان يهتم بالرئيسيات أو كما يقول فى قصته «مات همد يوم عودته من القاهرة».. «وكما التزمنا ذكر الرئيسيات مع همد، لن نهتم بذكر حالتها العضوية». إن خليل يميل إلى التجريد وإلى الدلالات العامة، إن قصته هذه عبارة عن ملحمة تشبه ما تذكره الحكايات الشعبية عن قصة حب بين فاطمة وهمد، إنهما شخصيتان نوبيتان تتمسكان بأرض الآباء والأجداد وتقفان ضد التهجير، لقد سارت فاطمة والسم فى جسدها لتدفن فى جوف التمساح، وسار همد والسم فى جسده ليدفن فى مقابر الآباء، إن الرغبة فى الموت عندهما هى صورة من الحياة والاستمرار إنهما يريدان أن يمتزجا فى تراب الآباء وأن يصيرا ذرة فيه، إن الجمل القصيرة المتقطعة والملاحظات التى تشبه تعليقات

الكورس تغلف هذه القصة فتعطيها طابعًا مأساويًا، إن خليل ينتقل بهذه الشخصيات النوبية هنا وفى قصته «وفاء النيل»، من أرض الواقع ليعطيها دلالات إنسانية عامة تربطها بالمآسى العلمية، وهنا سر قوله (يمكن أن تتذكر هاملت وهوراشيو) وسر استشهاده بشعر شيلى فى رثاء صديقه كيتس والذى يحرص على أن يكتبه باللغة الإنجليزية، إنه يجرد ملحمته من لحمها ودمها ومن سخونة واقعها ليحتفظ بالهيكل كمشترك إنسانى، وهذا هو السبب فى الإحساس بالجفاف والتجريدية فى قصته، إنه يحاول أن يشعرنا من خلال ملاحظاته وتعليقاته إن هنا «دراما» تشبه مآسى شيكسبير إنه لايترك المأساة تتولد وتعبر عن نفسها، ولكنه يتدخل ويفرض عليها الملامح وساعة الميلاد، إننا نقرأ ليحيى الطاهر فنحس بدراما ولكنها تتولد داخل أحداث وموقف وحركة ومن ثم فليس عيبًا أن يختار يحيى الطاهر لقصته شكلا واقعيًا وتأثيريًا فيه الكثير من بصمات يوسف إدريس، ولكنه يخطو بعد واقعية يوسف إدريس خطوة تالية، فيبث فى قصته روحًا دراميا وحياة داخلية، فى حين يطعم خليل قصته بمظاهر التجديد المتمثلة فى ملاحظات

المؤلف وتعليقاته التى يقول فى إحداها: «أرجو عدم التمسك بالواقعية».

إن «حاسة البصر» هى الحاسة الأولى التى يرتكز عليها يحيى الطاهر، فعن طريقها يلتقط الصور وعن طريقها يحول المشاعر إلى مناظر، وهو قد استغل هذه الحاسة استغلالا فنيًّا رائعًا، إنه هنا يشبه الرسامين التأثيريين الذين يرسمون فى الهواء الطلق ويتعاملون مع تأثير أشعة الشمس وخضرة البرسيم على العين، إننا نحس أننا إزاء لوحة تأثيرية إذا قرأنا مثلا هذه اللقطة من قصته «فانتازيا العنف القبيح» التى يقول فيها: «الأضواء على الأسفلت تلمع الأسفلت الأسود، أعمدة النور واقفة كالرجال تسقط الظلال على أرض الشارع المبلول الأسود الأسفلتى اللامع»، ومن هنا يحتل اللون بكل درجاته عنده أهمية عظمى، إن حزم الألوان تتكاثر فى قصة «الرقصة المباحة» وكأنها ملابس ملونة فى أوبرا ذات طابع درامى عنيف، لقد ذكر اللون الأحمر والأصفر والأخضر والبنى والأزرق والليمونى والأسود، بل ذكر درجات اللون الواحد، فهناك الأسود كالفحم المحروق جيدًا أو المنطفئ بالماء، وهناك الأخضر

كورق العنب، والأخضر كلون الليمون، والأخضر كعود النعناع، والأخضر الزاهي، وهناك الأصفر كوجوه الموتى، وهي ظاهرة تتكرر كثيرًا في قصص يحيى الطاهر، بل لاحظ عناوين بعض قصصه مثل «جبل الشاي الأخضر، الكابوس الأسود - ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا - محبوب الشمس» إن حبه للون واعتماده عليه مع إيثاره للصور المحسوسة يضفي على قصته لونًا جماليًّا يجعلنا نستحضر الطبيعة ونكاد نلمسها، إذ يقدمها لنا في لوحات محسوسة، فالهواء - في قصة رقصة مباحة - طرى وطازج، وأشجار الليمون - في قصة ثلاث شجرات تثمر برتقالا - تصدر رائحتها المختلطة بالأرض.

إن هذه اللوحات التأثيرية نجدها بوضوح عند عز الدين نجيب في مجموعته «المثلث الفيروزى» إننا نحس أننا إزاء رسام يعتمد على الضوء والظل وعلى تأثير الألوان إنه يصف هلعها في قصة «قمر الليلة السابعة» فيقول: «وفي نهاية الشارع رأت شبحًا يقترب وظله الطويل يتمايل خلفه... إنه الآن في محاذاة عمود النور، أصبح النور في ظهره الظل يستلقي أمامه يطول ويطول متموجا كضحكات

الساخر الذى هجرها» وهو فى قصة «السقوط» يقول: «كان خط الضوء على مسافة قدم واحدة من مجلسه يهتز اهتزازات خفيفة مع أرجحة الكلوب المدلى من السقف... تحرك فى تلك اللحظة خط الضوء من أمامه، أخذ ينسحب وينسحب فتضيق رقعة النور فى الزقاق» إن الوصف هنا يختلط فيه النور بالظلام ويتحول إلى لوحات فيها اهتزازات الضوء والحواس عنده تتعامل مع لوحات مرسومة، فالعين فى قصة «المثلث الفيروزى» تلتقى بمربعات ومستطيلات من الزجاج الملون بشتى الألوان والأذن فى قصة «قمر الليلة السابعة» لا تسمع تموجات فى الهواء وإنما تلمس كتلا، أو كما يقول «وأجد لكل شىء معنى من جلال صوته الذى أشعر بملمسه الدافئ الخشن أكثر مما أسمعه»، بل إن عناوين بعض قصصه المثلث الفيروزى، ظل السكين، البحث عن لون، صمت النخيل - تشى بهذا الاتجاه الذى يميل إلى التصوير واستخدام «فرشة الألوان».

إن يحيى الطاهر يعبر عن البيئة بكل حواديتها وحكاياتها الشعبية، والشعبية هنا هى الوجه المكمل للإقليمية إن الإقليم يمتثل بيننا بصوره المحسوسة وبطبيعته

الحية وبأساطيره، إن الشعبية لا تفهم هذا الفهم الذى يقتصر على ذكر حدوتة «النداهة» أو حكاية «عطشان يا صبايا»، أو كما يفعل حسن محسب فى استخدام أسماء الأبطال الشعبيين فى قصته «هزيمة أبوزيد» إنها وجهة نظر وأسلوب وشكـــل، إن سليـــمان فيـــاض وحـــسن محـــسب لا يستخدمان شكلا شعبيًّا وإنما يستخدمان حكاية وأسماء شعبية، أما يحيى الطاهر فهو الذى يكتب الشكل الشعبى حتى ولو لم يكن ثمة حكايات وأسماء شعبية، إنه فى قصتيه «٣٥ البلتاجى، ٥٢ عبد الخالق ثروت»، لا يعرض أبدًا أسطورة أو حكاية، ولكنه يستخدم شكلا تحس فيه بطعم الحواديت وبأسلوب الحكايات الشعبية، إن عباس الدندراوى شخصية مسالمة كأغلب شخصيات الحواديت، إنه يأتى من الريف يحمل عناصر الشهامة والطيبة، ولكن الزيف فى المدينة يقتله ويقهره وكأنه «أبو زيد الهلالى» المهزوم أمام الضغوط، والمقر بهزيمته على مضض، إن القاص هنا يستخدم أسلوب الحكايات الشعبية والبطل عقب كل هزيمة يكرر (استبينا. استبينا - استبينا) وكأنها لازمة من لوازم الحكايات الشعبية، وقصة «ثلاث ورقات» هى كذلك

شكل شعبى من صنع المؤلف - على الرغم من أنها لاتعرض حكاية شعبية - إنها عن القدر والمكتوب الذى لا مفر منه، إن مصرية أخت عبد النبى، هى مثل شفيقة أخت متولى فى أساطير الصعيد، إنها تسير نحو قدرها وتزل وأخوها ينتظرها بالسكين، وهى تسير مدفوعة نحوه، والشكل هنا يلتحم مع المضمون (القدر) ويصيران جزءًا من التجربة وتتبدى القدرية من خلال استخدام (الكوتشينة) ولعبة ثلاث الورقات، والورقات الثلاث هى الولد والبنت والشايب، الذين حشرهم المؤلف داخل عربة قطار تسير بهم نحو الوعد، وهذه الأحداث من صنع قوة عليا تفرض على الناس مصائرهم، إن القاص يصر فى نهاية القصة على «إمضاء المؤلف» وكأنه هو المخرج والمتحكم والصانع لأحداث شخصياته، إن الأسلوب هنا قصير وسريع أشبه بنقرات «دف المداحة» التى تروى المكتوب على الجبين «عبدالنبى مستنظر، فى الإيد حبل وفى العب سكين اليوم يجى والساعة تجرى، والقمرة تطل وتغيب، والعجلات تدور وتنشال وتنحط، وتنشال بلاد وتنحط، والقطر يا مصرية يشيلك من قنا ويرميكى فى بنى سويف، يرميكى للظنى

(لعبدالنبى) أخوكى، ابن أمك وأبوكى، منتظرك زى الوعـد»، إنـه يصف لحظة وقـوع المحظور وذروة الأزمـة بأسلوب كـأنـه قصيدة شعبية وبـطريقة سـريعة لاهثـة، وكأننـا فى حفلة (زار) تعلو فيها الأصوات التشنجية والحركات الهيستيرية، وتنتهى - بعد التطهير النفسى - بالخضوع والاستسلام للمجهول «الإنس نام والجن صاحى، قدام باب الدار عوى الكلب، أتكوم ع الفرش جنبى، عوى... قلت: لا .. لا.. لا.. قفل ودنه وخرس لسانى.. زام.. وزام الكلب بره الدار.. زام وهمد.. وهمدت أنا.. عينى فى الأرض وعلى الأرض دمعتين وعلى الخد دمعتين.. الشهر الثانى.. والثالث.. واسودت الكلمة رميت اللقمة.. عايزاك يا ضنايا.. لو عشت تعيش.. لكن للحيطان ودان.. والنجم فتان.. والكلمة ياخدها «البق» ويسلمها لبق، والنجم سيار يجرى مع القطر ويقول لعبد النبى: من قنا جاتك مصرية.. وفى بنى سويف انتظرها.. انتظرها يا عبد النبى بالحبل والسكين، وتعالى بـابنى سويف.. مشتـاقة لأخـو يا مشتـاقـة» إن طعم (ألف ليلة وليلة) - فى أسلوبها السهل وفى أساطيرها الجذابة - منبث فى كثير من قصصه، إن محبوب الشمس، القصير النحيل

كعقلة الصباع، يحلم أحلام الشاطر حسن ويتمنى لو يحتضن الشمس، لو يحضر الرمان من جزيرة الجان، لو يتناثر حبها وتجرى أنهار القمح وتستحم الصبايا، لويدور كل دروب القرية تزفه طبول الصبية بنداءاتهم الحلوة (يا أخت القمر طلى يا حلوة طلى)، إن محبوب يتحول من شخص من صنع البيئة إلى شخصية أسطورية تعلو فوق البيئة المحلية، وهنا سر الصفات التى يضفيها على هذه الشخصية، إنها صفات تنزع القصة من جذورها المحلية إلى عالم الأسطورة، إن أمه - وهو ابن الصعيد - تملك شعرا أصفر كسنابل القمح المستوية، وشعره أبيض مثل لوزة القطن، وأحلامه مثل أحلام الشاطر حسن، وإن الحديث - فى قصة الوارث - عن «الجمسى» و «الخولى» و «هنية» وعن المقابر والأرواح السوداء واليوم الناعق، وإن مغامرات الصغير وهو يطلع النخلة (البكرية)، وهو يصطاد بشبكته المثلثة، وهو يسبح فى الترعة فوق (القرعة) - إن كل ذلك يتناثر فى ثنايا القصة وبأسلوب فى غاية البساطة، فينقلنا على بساط سحرى إلى جو (ألف ليلة وليلة)، حيث البخور العتيق والدخان الأبيض المتصاعد الذى قد ينفرج عن جان أو

ساحرة.

أما جمال الغيطانى فهو لم يلجأ إلى استخلاص روح إقليم أو جوهر مكان، لم يلجأ إلى حياة عاشها فبعثها حية أمام القراء بالتركيز على الحدث وبث الحكايات الشعبية وخلق الطبيعة ماثلة. ولكنه بحث عن الأصالة فى الجانب المعنوى لقد رجع إلى التاريخ، فلخص جوهر تفكيرنا ورسم عقليتنا التى تتحكم فينا، ثم استخلص شكلا قصصيا مستمدا من طريقة تفكير العقلية العربية ونظامها التأليفى فى كتب أصول الفقه والشرائع والأخبار والنسب، وهى طريقة تنبنى على عنصر الحكاية وجمع الأخبار والروايات تحت عناوين عامة مثل: ذكر أصله ونسبه - ذكر أخبار شعره - نبذة عن ورعه - حاشية - خاتمة.

والغيطانى يختار هذه الطريقة القديمة ليبنى شكلا جديدًا فى القصة، نحس فيه بصماتنا وموروثاتنا القديمة ورائحة تفكيرنا. فمثلا قصة «كشف اللثام عن أخبار ابن سلام» تكاد تكون صورة من النظام التأليفى - بمعنى التجميعى - القديم إنه يبدؤها بأسلوب مسجوع وبأفكار نلتقى بها كمصطلحات فى كتب الأقدمين وفى السير الشعبية، إنه يقول

«يارب يا ساتر المؤمن من العيوب، أرشدت قومًا من دون الخلق إليك، ثم وفقتهم للاعتماد فى كل أمر عليك، اللهم صل وسلم على نبيك سيد البشر، كاشف الحقيقة وحامى الصدق العائم فوق البحور الغريقة، وبعد إنى سطرت هذه السطور» ثم يضع عناوين داخل القصة على غرار الكتب القديمة مثل: ذكر أصله ونسبه – حاشية – فصل فيما جرى له عند دخول العثمانية – ذكر أخبار شعره – فصل فيما كان يفعله ويقوله – ذكر أخباره الأخيرة.

وهو يمتلك مشروعه ويتحكم فى خطته وكل شىء فى قصته موجه، حتى الكلمة وحتى التعليق الخفيف وحتى علامة الاستفهام تساهم فى تشييد المشروع، خذ مثلا قصة «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» إن العنوان هنا له وظيفته، وإن اختيار كلمة «عاش» مكان «مات» لها دلالتها، مع أنها قد تؤدى المعنى ولكن لاتؤدى المعنى نفسه. وإذا ما أردنا أن نختبر تركيبه المشروع نجد أن أضابير أوراق هذا الشاب تضم مقتبسات من هنا وهناك، وتبدو أنها مشتتة وأنها مختارة عفويا، ولكن عند التدقيق نجد أن تصميمًا محكمًا يضمها. مثل آخر عند الغيطانى هو قصته «هداية أهل الورى لبعض

مما جرى فى المقشرة» إن المشروع فيها يتسرب إلى كل أجزاء القصة بدءا من المقدمة التى يبين فيها طريقة عثوره على هذا المخطوط النادر فى أحد الجوامع القديمة، فى الجمالية، ثم فى ترديده على لسان «آمر المقشرة» لعبارة رب يسر وأعن وهى تشبه لازمة «قال الراوى» فى القصص العربية القديمة وفى الحكايات الشعبية، والتى تجىء قبل كل أمر خطير أو شىء جديد. وحتى ما كتبه تحت «دره» عن كلمة «السجن والحبس» ونسبه إلى ابن سيده، يساهم فى المشروع، والنهاية أيضًا لها لفتتها الذكية التى تومئ إلى الدلالة المستمرة، والتى تكاد تكون قدرًا أو قانونًا متكررا فى تاريخنا يحكم علاقة الشخصية المصرية بالحكام، إنه يقول «وهكذا تنتهى أوراق المخطوط فجأة، وأكاد أكون متيقنًا أن هناك أجزاء مفقودة منه.. لذلك أرجو من هواة ودارسى المخطوطات القديمة إذا ما عثروا على الأجزاء المكملة.. أن يتكرموا بإرسالها إلى حتى أنشرها ويمكن الاستفادة منها».

والتصميم يمتد عند الغيطانى إلى الأسلوب واختيار المفردات إن فى أسلوبه نكهة تاريخية ورائحة شعبية وألفاظًا دارسة، ولكنها هنا تؤدى وظيفتها، تمامًا كهذا الدارس لعصر

أدبى قديم يجد من الدقة العلمية أن يستخدم مصطلحات هذا العصر وأسلوبه، إن كلمات مثل: (بر مصر - كرشة عظيمة - نفد بجلده - زادت الرجل فى الطرقات - كانت الكبكبة - الطيقان المغلقة - طرش العثمانية - هاشوا على ناس مصر طفشوا من بيوتهم - انقطع حسهم - بهدلة آخر بهدلة - نجمه يلمع وسعده يطلع..) تتردد فى خلال البناء فتكسبه نكهة تاريخية وتعطى قصة «كشف اللثام» طعم المخطوط.

إن الغيطانى يختار شكلا تاريخيًّا لا أحداثا تاريخية، هو بهذا يختلف عن القصة التاريخية بمعناها المعروف عند جورجى زيدان وأبو حديد والعريان، إذ أنهم كانوا يستخدمون مادة وأحداثا تاريخية، أما الغيطانى فقصته معاصرة ويرمز بها إلى أغراض معاصرة، ولكنه يختار شكلا تاريخيًّا إن الفرق هنا كالفرق بين الشكل الشعبى واستخدام المادة الشعبية، ومن ثم نحس أنه يكتب عن واقعنا المعاصر على الرغم من شكله التاريخى، إن قصته «غريب الحديث فى الكلام عن على بن الكسيح» هى تصوير لكثير من مجالات الفوضى والاضطراب، وإن قصته «أخبار حرب الكفرة» هى تصوير لحالنا من معركة المصير التى تطرق

أبوابنا وانشغالنا بملاذنا عن الخطر المحدق، وإن قصته «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» توحى بحالة الضيق وبطعم الشبه على حد تعبيره الذى يعترض حلقومه عقب هزيمة يونيو.

ولكن المشروع فى قصة «المقتبس من عودة ابن إياس» يفلت من الغيطانى، فتحولت القصة إلى حكاية استعراضية ناقدة، إننا لانحس فيها بشخصيته لأننا نجد هذا الأسلوب مطروقًا من قبل، لقد تخيل المنفلوطى أبا العلاء المعرى يعود إلى الحياة ويلتقى بالفلاحين، وكتب محمود طاهر لاشين مذكرات نوح فى حياته الجديدة، وأعاد توفيق الحكيم أهل الكهف إلى الحياة. ومن ثم تختفى بصمات الغيطانى وتنمحى شخصيته فى هذه القصة، إنها تنتهى النهاية نفسها التى نجدها فى «أهل الكهف» فيختفى ابن إياس لأنه لم يستطع أن يعيش غير عصره، وقد أثر انفلات المشروع على حركة القصة وعلى نظرتها، وجعلها تنحرف عن طريق الفن لتهتم بنفع عملى ينقد المجتمع فى سخافاته اليومية ويدهش أمام منجزات الحضارة، ومن هنا تشتت المشروع وكان الرابط هو شخصية ابن إياس فى عالمه الجديد، إن سعاد التى

تحولت إلى شيء تجريدى - ربما كانت ترمز إلى الفن - تظهر فى المقتبس الثانى ، لتختفى بين حيرة القراء وحيرة ابن إياس أيضًا، الذى يستعرض أمامنا - كالبانوراما - أشياء أخرى لعصر «نطق فيه الحمار وطار الحديد» على حد قوله.

وقد أتاح هذا الشكل المبتكر للغيطانى انطلاقة قد لا يتيحها له شكل آخر ومكنه من أن يمد بصره إلى الجذور التاريخية والرواسب الميثولوجية والتكوينات الثقافية. إن آية من القرآن، ونبذة من تاريخ قديم، أو تاريخ أسطورى، وموعظة من كتاب دين، ودرة من قاموس لغوى، وذكرى من أغنية، وشكوى من الإله رع إلى إيزيس، ومقتبسًا من خطبة استسقاء، وعنوانًا من صحيفة، وأبياتًا من شعر عامى، إن كل ذلك يتناغم فى إطار واحد، نتيجة إدراك واسع لايقف بالشخصية عند الآن فقط ولا يفهم مفهوم الثقافة ذلك الفهم الذى يقف به عند المدلول التعليمى المباشر، بل يضم إليه كل ما يدخل فى تركيب الشخصية الحضارى من تجارب ورواسب وجذور.

ومن هنا كان الغيطانى من أفضل شبابنا تعبيرًا عن الشخصية المصرية داخل إطارها الحقيقى وغضونها الشعبية إن الإحساس بالعثيان فى قصة «أوراق شاب..»، يختلف عن إحساس ضياء الشرقاوى فى مجموعته «رحلة فى قطار كل يوم» - وبالأخص فى قصتيه «رجال فى العاصفة» و«رحلة فى قطار كل يوم»- إنه عند الثانى يتحول إلى قضية تفكير - ربما نتيجة قراءاته للأدب الوجودى - والبطل وهو كثيرًا ما يتخفى وراء ضمير المتكلم، فيه ظلال واضحة من روكانتان بطل الغتيان ومن ميروسول بطل «الغريب» فى حين أن العثيان أو الإحساس بطعم الشبه قضية حياة عند الغيطانى، لها ظروفها السياسية وجذورها التاريخية ووسائلها التى يستثيرها بها عن طريق التاريخ الأسطورى والتاريخ القديم والنصوص الدينية والحفريات الفرعونية.

وإن المطارد عند الغيطانى يختلف عن المطارد عند أحمد هاشم الشريف، فالمطاردة فى قصة «أيام الرعب» تتجسد من خلال تقليد صعيدى، يحرص على الأخذ بالثأر، وتبرز من خلال روح شعبى فى خطاب الجد «سيد أبو الغيط» وكلام الجدة «بهانة» ثم تتخلق تدريجيا ليصبح «عويضة»

قدرًا مصلتًا فوق رءوس الجميع وخطرًا يهدد المجتمع بأكمله «لو أعجبته ساعة فى معصم أحدكم لتتبعه وقطع يده لو اشتهى صاحبه واحد منكم لأخذها فى وضح النهار» ولكن المطارد عند الشريف منقطع الصلة عنا، إنه مطارد يعيش فوق محطة مسافر أو داخل قطار بين بلدين الأول مطارد مصرى والثانى مطارد فيه بصمات كافكا.

ولكن الخطير فى تجربة الغيطانى أنه قد تقولب فى شكل واحد، فحكم على نفسه بالجمود، لقد تحولت طريقته المبتكرة إلى قالب سابق على التجربة، ويطرح عليها فيحتويها ويغير منها، حتى تستجيب له وتصبح «قد» القالب. وهنا لا تنمو القصة نموًّا طبيعيًّا من تلقاء نفسها، إذ أن عليها أن تتشكل - وهى الأساس - بما يناسب القالب، لا شك أن هذا يسىء إلى شخصيتها ويحرمها من عنصر الإبداع والتلقائية، لقد خلص الغيطانى نفسه من قيد ليقع فى قيد آخر، أراد أن يتحرر من الشكل التقليدى وما فيه من ثقل تاريخى فوقع فى أسر شكل من صنع نفسه. وهنا السر فى الإحساس بالطزاجة فى تجاربه الأولى التى لم يتحول الشكل فيها إلى تقليد يفرض نفسه، إن هذه

الطزاجة تتهرأ من تجاربه الأخيرة فنحس أنه يقلد نفسه ويفقد طابع التلقائية، إن قصتيه «غريب الحديث.. وأخبار حرب الكفرة..» مثلا، لا تملكان حرية الحركة، فهما متخمتان بالأسماء والأحداث التاريخية، وخاضعتان لشكل قد استهلك من قبل.

إن هذا الشيء لانجده عند يحيى الطاهر لأنه يستمد تجربته لامن بطون الكتب، وإنما من حياة متجددة ومن أناس يخضعون لظروف معينة، ومن ثم كان هذا الجمال المزركش الذى يعتمد على الألوان المحسوسة والمعادلات الخارجية والذى يقترب إلى ذوق الإنسان العربى، الذى يجذبه الجمال الواضح الملون كما تجذبه الفسيفساء والمشربيات وألوان الخزف.

# الخاتمة

هذه هى أهم الاتجاهات عند كتاب تلك الفترة، هم حقًّا يسيرون فى الطريق الصحيح ويستجيبون للحظة الحضارية، ولكنها استجابة انفعالية، وفى حاجة إلى ضوابط ومراجعة، حتى يستطيع كل منهم أن يكتشف النقطة التى عندها تتألق الذات، فلكل فنان حقيقى موهبته، وبقدر فهمه لهذه الموهبة ونوعيتها ثم تنميتها بقدر نجاحه.

إن الكثيرين يجددون داخل الشكل التقليدى، ونحن هنا لانفاضل بين شكل وشكل، وإنما ندين الذى يخلط بين الأشياء والأشكال، إن لكل تجربة شكلها ووجودها، والفنان الحقيقى لا يكتب قصته من أجل ماهو سائد، وإنما من أجل الفن، ومن أجل منطقه، الذى يتغير من لحظة إبداعية إلى أخرى، إن اللحظة الفنية لاتتكرر وإلا فقدت عنصر الفن، لأن الفن أساسًا ابتكار، إنه «حالة» واجتهاد الفنان هو من أجل أن ينقل هذه الحالة، ويمنحها وجودًا فى حدود وسائله،

نغمة كانت أو حرفًا أو شكلا، إن الحالة المصنوعة حالة زائفة، مهما بلغت من الإتقان، لأنه ينقصها شيء قد لا يستطاع وصفه، ولكن يمكن الإحساس بفقده، ذلك الشيء هو مايسميه يحيى حقى فى «فجر القصة»، الإحساس الغرزى بروح الفن القصصى ونبضه ومزاجه، والفنان الحقيقى لا يحاول التدخل فى خلق هذه الحالة قبل الأوان، وإنما يتركها تتشكل فى داخله وتنمو - كجنين - شيئًا فشيئًا، حتى إذا انتهت فترة الحضانة وجاء أوان الفقس، حينئذ يتدخل باجتهاده وبصناعته.

إن الحديث عن العبث والغربة قد استهوى كتاب تلك الفترة بصورة مسرفة، إن هذه الظاهرة يمكن أن نسجلها بدءا من معرفتنا بالقصة، ويمكن أن نرجعها لظروف تاريخية تكدست كطبقات جيولوجية فأعطتنا طابعًا مميزًا، يمكن أن نراه فى الأغانى وفى المظاهر الأخر، بل وفى سلوكنا اليومى ونظرتنا للأمور التى يغلفها التشاؤم والأسى، إن ظاهرة الحزن شيء واضح، ويمكن أن نلتمسه من الوهلة الأولى، إن رواد القصة قد ركزوا على مساوئ المجتمع ووقفوا عند هذه الدائرة، ولم يستطيعوا أن يتخلصوا منها، وكذلك كتاب تلك

الفترة قد أسرفوا وبطريقة مملة فى حديث الغربة والعبث، بحيث أصبح ظرفًا أن تردد هذه الألفاظ وأصبحت دلالة على العصرية والتطور.

إن الفن فن بمقدار ما يحمل من طابع التفرد والتميز، واللحظة المعاصرة هى ملك للجميع، ولكن التعبير عنها يختلف باختلاف الموهبة والابتكار، إن الكثير من قصص تلك الفترة يكاد لا يتميز بعضها عن بعض، ويصبح صعبًا أن نجد لكل منها طابعًا مستقلا، إن مشكلتنا فى روح التقليد، عرفنا الشكل التقليدى فى القصة فإذا بآلاف القصص تؤلف وتكاد تكون على صورة واحدة، بل إنها تتشابه أحياناً فى اختيار الموضوع وفى معالجة المشكلة، وربما فى استخدام بعض المفردات، وما أن يظهر بيننا شخص له فرديته، حتى يتوالى على نهجه الكثيرون ظهر محمود تيمور فى القصة القصيرة، فإذا بطريقته فى عرض الشخصيات واستعمال اللغة تصبح مهوى الجميع، وظهرت روايات نجيب محفوظ الواقعية، فأصبح نغمة سائدة أن يتحدث القاص عن الأحياء الشعبية، حتى ولو لم يرها، وأصبح من الاستظراف أن يعنون روايته باسم حى شعبى. وظهر

الحديث عن الغربة والعبث فإذا بالكثير من الكتاب يتحولون إلى فلاسفة يدركون ما فى الحياة من عبث وخداع، حتى لو لم يعانوا هذا العبث أو يقرءوا شيئًا عنه.

قد يكون التقليد مستساغًا فى بعض المظاهر الأخر، ولكنه لن يكون كذلك وبأى حال فى جانب الفن، لأن الفن أساسًا يقوم على الحرية واستيحاء الذات والغوص فى أعماقها، إنه بهذه الصفة يمكن أن يدخل المجال الفنى، وليس بصفة الحلى الجديدة والزخارف العصرية، إن النقد لاينظر إلى العمل بما فيه من زخرف، ولكن ينظر إليه ككل، كمخلوق يقاس نجاحه بقدر ما يتمتع به من شخصية تثير فى القارئ الحرية، وتدفعه إلى الإحساس بالجمال.

# المصادر والمراجع

## أولاً: روايات ومجموعات قصصية

١ - **الابتسامة الغامضة:** بقلم: أبو المعاطى أبـو النجا (القاهرة - الدار القومية - د. ت)

٢ - **الأحلام، الطيور، الكرنفال:** بقلم: أحمد هاشم الشريف وآخرين (القاهرة - دار الكاتب العربى - د. ت)

٣ - **أفندى من المدينة:** بقلم: محمد سالم. (القاهرة - الدار القومية - د. ت).

٤ - **الأقزام والعمالقة:** بقلم: جيزيلة ليستر. وترجمة: دكتور مصطفى ماهر. (القاهرة - دار الكاتب العربى).

٥ - **ألوان من القصة المصرية (مجموعة كتاب):** (القاهرة - دار النديم - سنة ١٩٥٦).

٦ - **أمريكا:** بقلم: فرانتس كافكا. وترجمة: الدسوقى فهمى (القاهرة - روايات الهلال - أغسطس سنة ١٩٧٠).

٧ - **الأمواج:** بقلم: فرجنيا وولف. وترجمة: مراد الزمر.

(القاهرة - دار الكاتب العربى ١٩٦٨).

٨ - **انفعالات**: بقلم: ناتالى ساروت، وترجمة: فتحى العشرى. (القاهرة - دار الكاتب العربى).

٩ - **أوراق شاب عاش منذ ألف عام**: بقلم: جمال الغيطانى (القاهرة - مطبعة الترعة البولاقية د. ت).

١٠ - **الأيام التالية**: بقلم: مجيد طوبيا. القاهرة - (الهيئة المصرية العامة للتأليف سنة ١٩٧٢).

١١ - **بحيرة المساء**: بقلم: ابراهيم أصلان. (القاهرة - دار الكاتب العربى)

١٢ - **التفتيش**: بقلم: حسن محسب. (القاهرة - الدار القومية سنة ١٩٦٧).

١٣ - **ثلاث شجرات تثمر برتقالاً**: بقلم: يحيى الطاهر. (القاهرة - دار الكاتب العربى).

١٤ - **الحب فوق مستطيل الضوء الشاحب**: بقلم: رمسيس لبيب (الاسكندرية - دار الثقافة الجديدة سنة ١٩٧٢).

١٥ - **حيطان عالية**: بقلم: ادوار الخراط (القاهرة - د. ت).

١٦ - **الخطوبة وقصص أخرى**: بقلم: بهاء طاهر (القاهرة - مطبوعات الجديد).

١٧ - **دائرة الانحناء**: بقلم: أحمد الشيخ (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للتأليف - سنة ١٩٧٠).

١٨ - **دكتور جيفاجو**: بقلم: بوريس باسترناك، ترجمة: يحيى حقى وآخرين. (القاهرة- مطبوعات كتابى- ١٩٥٩).
١٩ - **دماء وطين**: بقلم: يحيى حقى (القاهرة- سلسلة اقرأ- سبتمبر سنة ١٩٥٥).
٢٠ - **دم ابن يعقوب**: بقلم: شوقى عبدالحكيم. (القاهرة- الدار المصرية العامة للتأليف سنة ١٩٦٧).
٢١ - **رسالة إلى امرأة**: بقلم: يوسف الشارونى (القاهرة- الكتاب الذهبى سنة ١٩٦٠).
٢٢ - **رحلة فى قطار كل يوم**: بقلم: ضياء الشرقاوى. (القاهرة- الدار القومية سنة ١٩٦٦).
٢٣ - **الزحام**: بقلم: يوسف الشارونى. (بيروت- دار الآداب- سنة ١٩٦٩).
٢٤ - **سقوط رجل جاد**: بقلم: ضياء الشرقاوى (القاهرة- دار الكاتب العربى سنة ١٩٦٧).
٢٥ - **صحراء الحب**: بقلم: فرنسوا مورياك، ترجمة: طلعت عوض أباظة. (القاهرة - دار الكاتب العربى- د. ت)
٢٦ - **الصخب والعنف**: بقلم: فوكنر، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا (بيروت- دار العلم للملايين سنة ١٩٦٣).
٢٧ - **العشاق الخمسة**: بقلم: يوسف الشارونى (القاهرة- الكتاب الذهبى- سنة ٥٤).

٢٨ - **الغثيان:** بقلم: سارتر، ترجمة: دكتور سهيل إدريس. (بيروت- دار الآداب سنة ١٩٦٤).
٢٩ - **فوستوك يصل إلى القمر:** بقلم: مجيد طوبيا. (القاهرة- دار الكاتب العربى- د. ت).
٣٠ - **قداس الراهبة:** بقلم: فوكنر، ترجمة: يونس شاهين. (القاهرة- الهيئة المصرية العامة للتأليف د. ت).
٣١ - **قصص سارتر:** ترجمة: د. سهيل إدريس (بيروت- مطبوعات الآداب- سنة ٦٥).
٣٢ - **قصص قصيرة:** مجموعة كتاب (القاهرة- كتابات معاصرة- سنة ١٩٦٩).
٣٣ - **القضية:** بقلم: كافكا، ترجمة: د. مصطفى ماهر (القاهرة- دار الكاتب العربى- د. ت).
٣٤ - **الكبار والصغار:** بقلم: محمد البساطى (القاهرة- دار الكاتب العربى سنة ٦٧).
٣٥ - **الكرة ورأس الرجل:** بقلم: محمد حافظ رجب (القاهرة - دار الكاتب العربى).
٣٦ - **الكلمات:** بقلم: سارتر. وترجمة: د. خليل صابات (القاهرة- الدار المصرية للتأليف سنة ١٩٦٦).
٣٧ - **للكتاكيت أجنحة:** بقلم: عبد العال الحمامصى (القاهرة- دار الكاتب العربى سنة ٦٧).

٣٨ - **لمن تــدق الأجــراس**: بقلم: هيمنــجــواى. (القــاهــرة - الألف كتاب - سنة ١٩٥٩).
٣٩ - **المثلث الفيروزى**: بقلم: عز الدين نجيب. (القاهرة - دار الكاتب العربى - د. ت).
٤٠ - **المطـاردون**: بقلم: زهير الشايب. (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للتأليف سنة ١٩٧٠).
٤١ - **موسم الهجرة إلى الشمال**: بقلم: الطيب صالح (القاهرة - روايات الهلال سنة ١٩٦٩).
٤٢ - **ناس من دبلن**: بقلم: جيمس جويس، ترجمة: عنايات عبد العزيز (القاهرة - الألف كتاب).
٤٣ - **النـداهــة**: بقلم: يوسف إدريس (القاهرة - روايات الهلال سنة ١٩٦٩).
٤٤ - **وداعًا للسلاح**: بقلم: هيمنجواى، ترجمة: منير البعلبكى. (بيروت - دار العلم للملايين)
٤٥ - **وديع والقديسة ميلادة**: بقلم: غالب هلسا. (القاهرة - دار الثقافة الجديدة - د.ت).

## ثانيًا: صحف ومجلات

١ - الآداب البيروتية.
٢ - الثقافة.
٣ - جاليرى / ٦٧.
٤ - الرسالة.
٥ - الطليعة.
٦ - الفجر.
٧ - القصة.
٨ - الكاتب.
٩ - المجلة.
١٠ - ملحق الأخبار الأدبى.
١١ - ملحق المساء الأدبى.
١٢ - ملحق الهلال الأدبى.
١٣ - الهلال.

## ثالثا: كتب حول الموضوع


١ - **أدباء معاصرون**: بقلم: سارتر، ترجمة: جورج طرابيشى. (بيروت - دار الآداب - سنة١٩٦٥).

٢ - **الأدب وتجربة العبث**: بقلم: د. عبدالحميد إبراهيم (القاهرة - دار الفكر الحديث ١٩٧٣).

٣ - **التأملات**: بقلم: ديكارت، ترجمة: د. عثمان أمين (القاهرة - مكتبة القاهرة الحديثة سنة ١٩٦٥).

٤ - **حول الفن الحديث**: بقلم: جورج ا. فلاناجان، ترجمة: كمال الملاخ (القاهرة - دار المعارف - سنة١٩٦٢).

٥ - **الرؤيا الابداعية**: بقلم: بروست وآخرين، ترجمة: أسعد حليم. (القاهرة - الألف كتاب - ١٩٦٦).

٦ - **سارتر والوجودية**: بقلم: البريس، ترجمة: د. سهيل إدريس (بيروت - دار الآداب سنة١٩٦٢).

٧ - **سقوط الحضارة**: بقلم: كولن ويلسون، ترجمة: أنيس زكى (بيروت - دار العلم للملايين سنة ١٩٦٣).

٨ - **الفلسفة الفرنسية**: بقلم: جان فال، ترجمة: فؤاد كامل (القاهرة - دار الكتاب العربى ١٩٦٣).

٩ - **ما الأدب**: بقلم: سارتر، ترجمة: د. غنيمى هلال (القاهرة - مكتبة الأنجلو سنة ١٩٦١)
١٠ - **ماهى النسبية**: بقلم: لاندرو او ورومر. (موسكو - دار مير للطباعة والنشر د.ت)
١١ - **الموسيقى والحضارة**: بقلم: هوجو لايختنترتيت، ترجمة: احمد حمدى محمود (القاهرة - الدار المصرية سنة ١٩٦٤)
١٢ - **نحو رواية جديدة**: بقلم: ألان روب جريبه، ترجمة: مصطفى ابراهيم مصطفى (القاهرة - دار المعارف - د.ت)
١٣ - **واقعية بلا ضعاف**: بقلم: جارودى، ترجمة: حليم طومسون. (القاهرة - دار الكاتب العربى ١٩٦٨)
١٤ - **وليم فوكنر**: بقلم: ارمنج هاو، ترجمة: سعد عبدالعزيز (القاهرة - دار الكاتب العربى د.ت).

# الفهـرست

صفحة

صفحة

صفحة

صفحة

| رقم الإيداع | | ١٩٨٨ / ٧١٤١ |
| --- | --- | --- |
| الترقيم الدولى | ٩-٢٥٤٧-٠٢-٩٧٧ | ISBN |

١ / ٨٨ / ٣٢

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)